REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVI. Band. 3. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1903

GEORG REIMER
VERLAG

BERLIN W. 35.
LÜTZOWSTR. 107-8.

Soeben erschienen:

DIE BRÜGGER LEIHAUSSTELLUNG VON 1902

von

MAX J. FRIEDLÄNDER

Lex.-Oktav geheftet M. 1.60

(Sonderabdruck aus dem Repertorium für Kunstwissenschaft)

GEWÖLBESCHMUCK IM RÖMISCHEN ALTERTUM

Studien und Aufnahmen

von

KONSTANTIN RONCZEWSKI, Architekt
Dozent am politechn. Institut zu Riga

Quart. 46 Seiten Text mit 35 Textfiguren und 31 Tafeln

Preis M. 12.—

In diesem Werke behandelt der Verfasser die wichtigsten antiken Gewölbedekorationen und ordnet den Stoff nach besonders charakteristischen Schmuckweisen, was eine übersichtliche Darstellung der mannigfaltigen Dekorationsmotive gestattet. — Vom selbständigen Gesichtspunkte aus werden vier Systeme betrachtet, welche für die Schmuckanordnung bei Stuckdecken bestimmend waren.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Die Gotteshäuser von Meran, der alten Hauptstadt des Landes Tirol.

Von Architekt **Franz Jacob Schmitt** in München.

Wenn die ehemaligen Römerstädte Köln, Worms und Regensburg dem Apostelfürsten Sankt Petrus ihre Kathedralen weihten, so hat auch die römische Ansiedlung von Meran ihre Mutterkirche im nahen Sankt Peter unterhalb des Schlosses Tirol gefunden. Das Dorf Tirol nahm das Baptisterium auf und noch bis zum heutigen Tage hat seine Pfarrkirche Sankt Johannes den Täufer als Schutzpatron. An den ersten Apostel der beiden römischen Provinzen Rhätien, Sankt Valentinus, welchen der von 440—461 regierende Papst Leo I. zum Bischofe von Passau weihte, erinnert am linken Naifufer die Valentinus-Kirche. Ebenso mahnt die Pfarrkirche in Unter-Mais an den Hauptpatron der Diözese Trient, Sankt Vigilius, welcher ihr von 383 bis etwa zum Jahre 400 als Bischof vorgestanden hat. Sankt Zeno, den achten von 362—380 regierenden Bischof von Verona, finden wir in der Zenoburg am rechten Passerufer, stolz auf dem Felsen thronend; noch trägt die eine der beiden Schloßkapellen den Namen des bekannten Wasserheiligen. Auch den ersten Bischof Salzburgs, Sankt Rupertus, verehrt man, wie die ihm geweihte Kirche am Nordende des Dorfes Tirol beweist. Im nahen Algund erscheint neben Sankt Hippolytus des 3. Jahrhunderts der heilige Bischof Erhard von Regensburg als Kompatron der Pfarrkirche. Endlich fand Verehrung der weitere Heilige in Wassernöten, Bischof Nikolaus von Myra, seinen Namen trägt die Meraner Stadtpfarrkirche. Wohl hat Sankt Korbinian, der erste Bischof von Freising, als Glaubensprediger hier gewirkt und ward im Jahre 730 neben Sankt Valentin in Mais bestattet, nachmals sind aber seine Gebeine nach Freising überführt worden, wo sie seitdem in der gewölbten Säulenkrypta des Sankt Mariendomes ruhen; jetzt trägt in und nächst Meran kein Gotteshaus Korbinians Namen, dafür haben aber die Söhne des heiligen Benediktus in ihrer Klosterkirche zu

Innichen im Pustertale die apostolische Wirksamkeit des Freisinger Oberhirten anerkannt, indem sie ihn neben Sankt Petrus und Candidus zum weiteren Schutzpatrone erkoren.

Die Pfarrkirche Sankt Petrus nächst Schloß Tirol hat sich ihre ursprüngliche kreuzförmige Anlage mit dem Vierungsturme glücklich gerettet, es gemahnt dieselbe an altchristliche Monumente, wie zu Ravenna das 425 errichtete Mausoleum der Galla Placidia, jetzt San Nazario e Celso genannt, an die leider zerstörte Sankt Maternus-Kirche von 978 beim Benediktiner-Kloster Sankt Matthias in Trier, an die Sankt Theodulfs-Kirche zu Germigny-les-Prés in der Diözese Orléans aus dem 9. Jahrhunderte, an die 1832 zerstörte Kreuzkirche Sankt Adalbert der Insel Reichenau im Bodensee in der Diözese Konstanz, sowie an die kreuzförmige Sankt Martinus-Kirche des Dorfes Niederkirchen in der Diözese Speyer, welche mit ihrem vierseitigen Zentralturme schon vor dem Jahre 1000 soll erbaut worden sein. Bei Sankt Peter erscheint der Urbau als einschiffiges lateinisches Kreuz, dessen Westarm 3 m 80 cm Lichtweite hat und dessen Querarme $2^1/_2$ m im Lichten haben; Tonnengewölbe bilden die feuersicheren Steindecken, die gewölbte Apsis im Osten ist innen halbrund geschlossen, außen aber mit sieben Seiten des Zehneckes; der Vierungsturm bildet ein Oblongum und hat in der Tonnen-Kämpferhöhe ein Kreuzgewölbe; dessen Gräte laufen gegen die Mitte in eine Kuppelwölbung aus, darüber erhebt sich der Turm von 3 m 80 cm äußerer Breite bei $5^1/_2$ m Länge, demgemäß besteht das Glockenhaus aus je zwei und je drei Klangarkaden nebst Bogenfriesen. Da diese Arkaden und Friese bereits Spitzbögen haben, so ist eine Rekonstruktion des Glockenhauses im 13. Jahrhunderte anzunehmen, damals mag auch die 2 m Lichtweite habende Concha des Nebenaltares an der Ostseite des Nord-Querarmes hinzugefügt worden sein.[1]) Die Zenoburg oberhalb der Stadt Meran bewahrt noch ein Gotteshaus von 6 m Breite bei $18^3/_4$ m lichter Länge mit zwei nach Osten gerichteten halbrunden Apsiden; die größere Sankt Zeno geweihte von 6 m Durchmesser hat je drei schmale Rundbogen-Fenster übereinander und war nie gewölbt, die kleinere, Sankt Gertrudis geweiht, von $3^1/_2$ m Durchmesser, hat zwei Rundbogen-Fenster und ist massiv mit einer Viertelkugel überwölbt. Nebenan befindet sich eine rechteckige, tonnengewölbte Sakristei, welche im Hochbaue ehedem die Glocken trug, denn ein im Lokal des Magistrates der Stadt Meran befindliches Ölgemälde aus dem 18. Jahrhunderte gibt einen hochragenden viereckigen Turm an. Heutzutage besteht das Äußere von Sankt Zeno und Gertrudis aus unverputztem Bruchstein-Mauerwerk, nur die Sakristei

[1]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Bozen 1885, gibt auf Seite 172 den Grundriß uud auf Seite 101 den Querschnitt der Pfarrkirche zu Sankt Peter.

trägt einen Anstrich von weißer Kalkmilchfarbe, ein Zeltdach mit formloser vierseitiger Laterne schließt sie nach oben, während das Gotteshaus selbst derzeit nur ein flaches Notdach deckt. Im Jahre 1759 erfolgte die letzte innere Renovation im Sinne des damals herrschenden Barockstiles durch weißen Anstrich, unter ihm dürften aber Wandfresken des Mittelalters wohl noch vorhanden sein. Zum unberührten Teile des Denkmales gehört das Nordportal aus wechselnden roten und weißen Quadern, zwei spätromanischen Marmorsäulen mit Knospenkapitellen und jetzt verwitterten Eckblättern an den Basen, sowie merkwürdigen Gewände-Steinreliefs von wirklichen und fabelhaften Tieren.[2]) Die Burg Tirol hat aus derselben Schlußepoche des romanischen Stiles zwei Portale, das erste führt zur Vorhalle und das zweite zum Innern der Schloßkapelle Sankt Pankratius[3]) mit ihrer gewölbten Ostconcha; auf Grund religiöser Symbolik gab ein dichterisches Phantasiespiel diesen Portalreliefs ihr Dasein, doch es erscheint weder zur Ruhe des Gedankens noch zum Wohllaute formaler Organisation abgeklärt.

Weiter ist der romanische Baustil noch vertreten beim Glockenturme von Sankt Valentinus am linken Naifufer, beim Turme von Sankt Maria Trost in Unter-Mais, sowie an den Glockentürmen von Sankt Johannes dem Täufer in Dorf Tirol und der Pfarrkirche Sankt Maria-Himmelfahrt zu Marling am rechten Etschufer. Hier erscheint der Steinturm an der Westfront-Mitte auf drei Seiten freistehend, also in der Weise, wie es am Rheinstrome üblich ist, im Lande Tirol aber zur Ausnahme gehört. Bei Sankt Valentinus erhebt sich der $3^3/_4$ m im Quadrat messende Glockenturm in der Triumphbogen-Flucht an der Nordseite, bei Sankt Maria Trost mit 3 m 90 cm im Quadrat ebenda an der Südseite und das Gleiche findet bei der Pfarrkirche Sankt Vigilius zu Unter-Mais statt Die Pfarrkirche Sankt Johannes der Täufer zu Dorf Tirol hat ihren Glockenturm von $4^3/_4$ m Breite auf der Evangelienseite, hier steht er auch bei Sankt Georg in Ober-Mais, sowie in Algund an Sankt Hippolytus und Erhard, alle drei Gotteshäuser sind in der heiligen Linie von West nach Ost erbaut. Sankt Nikolaus zu Meran besitzt in seinem $8^3/_4$ m breiten Glockenturme an der Chorsüdseite eine Durchfahrt[4]) von West nach Ost,

[2]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 113 die perspektivische Ansicht des Portales der Kapellen von Zenoburg.

[3]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 110 und 111 die perspektivischen Ansichten der beiden Portale von der Burg Tirol.

[4]) Dr. Heinrich Otte, Handbuch der kirchlichen Archäologie des deutschen Mittelalters, 5. Auflage, Leipzig 1885, läßt auf Seite 356 des 2. Bandes den Meraner Nikolaus-Pfarrturm neben der Südseite nach allen vier Seiten offen sein, während er in Wirklichkeit stets nur nach zwei Seiten offen und nie ein Eingang in das Kircheninnere vorhanden war.

welch interessantes Baumotiv sich vielleicht durch lokale Rücksichten erklären läßt, in Tirol aber auch anderwärts vorkommt, so beim Westfront-Turm von Sankt Nikolaus zu Kaltern, Diözese Trient, wo die Vorhalle nach Norden und Süden offen ist, so bei der Sankt Marien-Pfarrkirche zu Vill[5]) nächst Neumarkt, Diözese Trient, wo der Westturm eine nach drei Seiten offene Vorhalle besitzt. Die zwei Osttürme des Kaiserdomes Sankt Maria-Himmelfahrt zu Speyer am Rheine haben bis zur Höhe ihrer Steinpyramiden keine profilierten Gurtgesimse, nur die vier oberen Geschosse besitzen Lisenen nebst auf Konsolen ruhenden Rundbogenfriesen, gleiches findet auch beim Glockenturme von Sankt Maria zu Marling, beim Turme von Sankt Maria Trost in Unter-Mais und bei dem von Sankt Johannes dem Täufer in Dorf Tirol statt. Den die Rundbogenfriese des Speyerer Domes begleitenden Schmuck des deutschen Bandes entbehren die Türme vom Meraner Bezirke, wohl aber erscheinen doppelte Klangarkaden im Turme von Sankt Valentin und dem zu Dorf Tirol; bei Sankt Maria Trost ist darüber auch noch ein weiteres Geschoß mit dreifachen Klangarkaden zu sehen. Der Glockenturm der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche Sankt Magnus zu Füßen am Lech[6]) in der Diözese Augsburg endigt mit zwei Steingiebeln und einem Satteldach, welchen Abschluß man beim Marlinger Turme sieht und den vordem auch der von Sankt Vigilius zu Unter-Mais hatte. Es ist nicht zu billigen, wenn der in den Jahren 1892 und 1893 vollführte Erweiterungsbau dieser Pfarrkirche den Anlaß zur gleichzeitigen Veränderung des Turm-Oberteiles gab; die altgewohnte charakteristische Gestalt der nicht ohne Grund »Finger Gottes« genannten Türme unserer Gotteshäuser sollte man als ehrwürdige Wahrzeichen stets erhalten. Auch der Sankt Maria Trost-Turm mußte sich vor einigen Jahren ein oberes Achtort mit glasiertem Ziegeldache gefallen lassen, es ist dies für den alten Unterbau romanischen Stiles eine fremdartige Zutat. Die romanischen Türme der Gegend von Meran kennen außer dem angeführten Satteldache zwischen zwei Steingiebeln noch zwei weitere Abschlüsse, nämlich die mäßig steile, vierseitige Pyramide, welche am Rheine die zwei Osttürme der Benediktiner-Abteikirche Sankt Leodegar zu Murbach in der Diözese Basel, die zwei Osttürme der Pfarrkirche Sankt Maria und Genovefa zu Andernach, sowie der Benediktiner-Klosterkirche Sankt Maria und Nikolaus zu Laach, beide in der Erzdiözese Trier, haben, und als

---

[5]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 264 den Grundriß und auf Seite 268 den Längenschnitt, sowie auf Seite 291 die Westansicht der Pfarrkirche Unserer Lieben Frau zu Vill.

[6]) Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXII, 1899, brachte auf Seite 300—305: »Die Sankt Magnuskirche der Benediktiner-Abtei Füßen im Allgäu« von Architekt Franz Jacob Schmitt.

dritten Abschluß die vier Steingiebel, welchen ein achtseitiger Helm entsteigt, das Baumotiv der zwei quadratischen Türme des Sankt Mariendomes zu Augsburg. Die vierseitige Steinpyramide erscheint bei Sankt Johannes in Zwölfmalgreien, sowie der Dominikaner-Klosterkirche Sankt Salvator zu Bozen, am Nordostturme der Pfarrkirche zu Unserer Lieben Frauen in Terlan an der Etsch, bei Sankt Peter nächst der Burg Tirol und bei Sankt Valentin an der Naif. Das Augsburger Domturm-Motiv ist wahrzunehmen bei Sankt Georg zu Ober-Mais, sowie bei Sankt Hippolytus und Erhard in Algund an der Etsch.

Am Rhein, der Mosel, sowie in Bayerns Diözesen Augsburg und München-Freising sind zweischiffige Kirchen häufig, in Tirol und Vorarlberg sind mir bis jetzt nur sieben solcher Gotteshäuser bekannt. In Feldkirch ist seit 1473 Unserer Lieben Frauenkirche[7]) symmetrisch zweischiffig nebst einer weiteren nördlichen Abseite; die Sankt Marienkirche des 1020 gegründeten Benediktiner-Nonnenklosters Sonnenburg im Pustertale[8]) hat ein Mittelschiff und ein südliches Seitenschiff, die Sankt Martinskirche zu Schönna[9]) ist symmetrisch zweischiffig, die Pfarrkirche Sankt Vigilius zu Unter-Mais hat ein auf Quaderstein-Rippen gewölbtes Hauptschiff nebst einer südlichen Abseite, in Marling[10]) am rechten Etschufer ist Sankt Mariae Himmelfahrt bis auf unsere Tage eine symmetrisch zweischiffige Säulen-Hallenanlage[11]) gewesen und die Pfarrkirche Unserer Lieben Frauen zu Terlan[12]) besitzt ein gewölbtes Hauptschiff nebst einem niedrigen nördlichen Seitenschiff, zeigt also basilikale Gestalt. Ebenso war die ursprüngliche Erscheinung von Sankt Nikolaus in Meran[13]); an-

---

[7]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 247 den Grundriß der Frauenkirche zu Feldkirch, welche im plattgeschlossenen Chore dreischiffig ist.

[8]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 129 den Grundriß der Benediktinerinnen-Abteikirche Sankt Maria zu Sonnenburg in der Diözese Brixen.

[9]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 127 den Grundriß der Sankt Martinskirche zu Schönna in der Diözese Trient.

[10]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 257 den Grundriß der Pfarrkirche Sankt Maria Himmelfahrt zu Marling mit der gewölbten, offenen Säulen-Vorhalle beim Eingangsportale an der Südwestecke, welche leider 1900 und 1901 beim Erweiterungs-Neubaue zerstört worden ist.

[11]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 258 den Grundriß der Sankt Maria und den zwölf Aposteln geweihten Hallenkirche zu Schwaz am Inn, dieselbe ist im Chore symmetrisch zweischiffig und im Langhause symmetrisch vierschiffig erbaut.

[12]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 247 den Grundriß und auf Seite 119 die photographisch aufgenommene Nordseite mit dem romanischen Turme von Unser Lieben Frauenkirche zu Terlan in der Diözese Trient.

[13]) In kirchlicher Beziehung gehörte Meran in der älteren Zeit zur Pfarre Tirol, der Tiroler Pfarrer stellte bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts einen Pfarrverweser für Meran, wie jetzt der Meraner Pfarrer im Dorf Tirol einen Pfarrverwalter setzt. Die Pfarre

fänglich nur eine Sankt Nikolaus-Kapelle, welcher im Jahre 1299 der Diözesanbischof Sifried von Chur verschiedene Ablässe verlieh, wurde durch die Bevölkerungszunahme ein größerer Neubau erforderlich, welcher 1302 in Angriff genommen worden ist. Schon drei Jahre später weihte der Bischof Sifried im neuen Gotteshause einen Altar zu Ehren des heiligen Kreuzes, sowie der heiligen Märtyrer Oswald und Katharina. 1367 weihte der Episcopus Lesoriensis Burchard mit Vollmacht des Bischofs Peter von Chur zwei Altäre, den einen in der Front des linken Seitenschiffes zu Ehren aller Engel und den andern in der Mitte des linken Seitenschiffes dem Erzengel Michael; im nächsten Jahre konsekrierte der nämliche Wanderbischof den Chor samt dessen Altären sowie den Gottesacker. Sehr bezeichnend ist das Fehlen einer Altarweihe im rechten oder südlichen Seitenschiffe; es konnte keine solche stattfinden, weil diese Abseite nicht vorhanden war, das Gotteshaus hatte im Langhause eben nur zwei Schiffe, wie dies die Terlaner Pfarrkirche bis heute zeigt. Der an der Epistelseite stehende Glockenturm mit seiner nach zwei Seiten offenen, gewölbten Vorhalle verhinderte die Konstruktion der südlichen Abseite und wenn man zur Zeit der Spätgotik dennoch eine solche ausführte, so geschah dies durch Brechung der Längenachse, durch unschönen östlichen Abschluß, endlich durch Herstellung eines schmaleren südlichen Seitenschiffes, somit durch gewaltsam künstliche Weise auf Kosten der Symmetrie. Das Brechen der heiligen Linie vom heutigen Gotteshause findet beim Triumphbogen des einschiffigen Chores statt, gegen Norden beträgt am Westportale die Abweichung volle 3 m; sechs Joche besitzt das Langhaus und das letzte im Osten hat beiderseits nur die Trapezform, um so mit Hülfe der diagonal geführten Außenmauer die Turmdurchfahrt nicht aufzuheben. Das ganze heutige dreischiffige Langhaus mit seinen zehn freistehenden Sandsteinquader-Säulen erweist sich als Konstruktion der Spätgotik, die Hallenform dürfte das ehemalige zweischiffige Langhaus nicht besessen haben, vielmehr besteht gegründete Ursache, anzunehmen, daß ursprünglich das Hochschiff von West nach Ost mit gleichem Kämpfer und Kreuzgewölben auf Sandsteinrippen durchlief und den bezüglichen Jochen des Hauptschiffes ebensoviele in der niedrigen Nordabseite entsprachen. Noch heute existiert die zweijochige Sakristei auf der Evangelienseite des Chores, auch sie hat einfache, sich etwa 5 m erhebende Kreuzgewölbe auf Sandsteinrippen und zwar mit dem nämlichen Birnstabprofile, wie die $^5/_{10}$ geschlossene Apside des Chores. Dieser Schluß mit fünf Seiten des regelmäßigen Zehneckes, an das

Tirol ist sicher viel älter, als sich urkundlich nachweisen läßt; erstmals im Jahre 1226 in einem Vertrage angeführt, welchen der Bischof Rudolf von Chur mit dem Domkapitel von Trient abgeschlossen hat.

sich ein weiteres schmales Joch von $3^1/_2$ m Weite reiht, steht einzig in ganz Tirol da, während er an den Monumentalbauten der Frühgotik, wie Liebfrauen zu Trier, Sankt Elisabeth zu Marburg an der Lahn, Erzdiözese Mainz und der 1260 geweihten Minoriten-Klosterkirche Sankt Maria zu Köln bei 10 m 67 cm Lichtweite auftritt. Nachmals sind die Chöre des Sankt Veitsdomes zu Prag, sowie des Münsters Sankt Maria zu Ulm an der Donau, Diözese Konstanz, auch mit fünf Seiten des regelmäßigen Zehneckes geschlossen worden. Sieben zweiteilige Stab- und Maßwerks-Fenster spenden der 10 m breiten Apside reichliches Tageslicht; die acht äußeren Strebepfeiler von 70 cm Breite und Tiefe haben obere Abschlüsse durch Satteldächer und vordere Kreuzblumen als Giebelkrönung. Merkwürdig ist in der Kämpferhöhe des Chorgewölbes ein außen ringsum laufendes profiliertes Gesimse, solche sind wohl der Gotik Italiens eigentümlich, dürften aber an gotischen Kirchenbauten Deutschlands überaus selten vorkommen. Das in Rede stehende mit oberer Wasserschräge versehene Horizontal-Gesimse vermittelt gleichzeitig die Verjüngung des dritten Strebepfeiler-Geschosses und läuft sich jeweils in den hohlprofilierten Fensterschmiegen tot. Im einschiffigen Chore entsteigen dem doppelten, zierlich profilierten Sockel die Quaderstein-Gewölberippen für Ortbogen, Quer- und Diagonalbogen, alle gehen ohne Kapitelle direkt in die Region der Kreuzgewölbe über und zwar sind die Profile in der polygonalen Apside mit Birnstäben und in den oblongen Jochen der Chorvorlage mit Höhlungen der späteren Gotik gebildet. Die Dienstbündel-Konstruktion im Profile der Gewölberippen und ohne Kapitell unmittelbar in diese übergehend dürfte erstmals bei der im Jahre 1317 errichteten Allerheiligen-Kapelle des Sankt Martinus-Domes zu Mainz auf deutschem Boden getroffen werden, diesem Prinzipe folgen in den nächsten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts alle weiteren Kapellen der Dom-Südseite.[14]) Von Mainz am Rheine dürfte das Baumotiv nach Meran gekommen sein, gehörte doch die alte Hauptstadt des Landes Tirol zur Diözese Chur und diese seit der Mitte des 8. Jahrhunderts zur Kirchenprovinz vom Mainzer Erzbischofe.

In den Felsen des Küchelberges ward um 1450 die Friedhof-Doppelkapelle der heiligen Barbara im Nordosten der Sankt Nikolaus-Pfarrkirche gesprengt. Ein regelmäßiges Achteck von 12 m geradem Durchmesser, liegt die untere Gruft um etliche Treppenstufen unter dem heutigen Terrain des ehemaligen Friedhofes der Nikolaus-Pfarrgemeinde;

[14]) Die an der Dom-Nordseite befindlichen Kapellen Sankt Victor von 1279—1284, Sankt Nazarius, Sankt Magnus, Sankt Lambertus von 1291, sowie Sankt Bonifatius, Sankt Petrus und Paulus haben reich gruppierte, runde Dienste mit Laubwerkkapitellen in der Gewölbe-Kämpferhöhe.

4 Granitsäulen ohne Basis von $1^1/_2$ m Monolith-Schafthöhe mit schlichter, runder Kämpferplatte entsteigen die grätigen Steingewölbe auf rund $3^1/_2$ m Scheitelhöhe. Das obere Oktogon[15]) hat keine äußeren Strebepfeiler und nur Mauern von 78 cm Stärke, an den acht inneren Ecken sind 52 cm tiefe Mauerpfeiler als Stützen der spitzbogigen Umfassungs-Gurtbögen hergestellt, aus acht kapitelllosen Eckdiensten von je 19 cm Durchmesser erheben sich die mit Birnstäben und zwei Hohlkehlen profilierten Quaderstein-Rippen eines schönen Sterngewölbes, welches im Schlußsteine das Reliefbild der heiligen Barbara trägt. Zwei tympanonlose Spitzbogen-Portale von je 1 m 72 cm Lichtweite mit reich profilierten schrägen Laibungen, bilden die Zugänge, zwei doppelteilige Spitzbogen-Fenster und eine mit Maßwerk geschmückte Rose führen dem Oktogoninnern das Tageslicht zu; das an der Nordwestecke angebrachte viereckige Treppentürmchen von je 2 m Seite vermittelt den Zutritt zum Dachbodenraume, der ein steiles, achtseitiges Zeltdach von Holzkonstruktion mit Ziegeldeckung besitzt, während an der Südostecke über dem Dachkranze ein quadratisches Glockentürmchen auf Kragsteinen sich zu mäßiger Höhe mit seinem vierseitigen Helme hinter ebensovielen Giebeln entwickelt.

Während in der Mainzer Erzdiözese im Stile der Frühgotik die dreischiffigen Hallenkirchen, so Sankt Maria zu Wetzlar an der Lahn seit 1225, die Cisterzienser Abteikirche Sankt Maria zu Haina im vormaligen Kurhessen seit 1228, die Pfarrkirche zu Wetter in Oberhessen seit 1230, Sankt Elisabeth zu Marburg an der Lahn seit 1235, die Dominikaner-Klosterkirche Sankt Maria zu Frankfurt am Main seit 1238, ebenda das Langhaus der Pfarrkirche Sankt Bartholomäus, Dom genannt, seit 1250 und die leider 1815 abgetragene Stiftskirche Unserer Lieben Frauen in Mainz seit 1285 zur Ausführung gelangten, findet sich im Lande Tirol als erste Hallenkirche die Pfarr- und heutige Kollegiat-Stiftskirche Sankt Maria zu Bozen in der Diözese Trient. Mehrere auf dieses schöne Baudenkmal bezügliche Chroniken[16]) besagen, daß das erste Steingewölbe des dreischiffigen Pfeiler-Langhauses im Jahre 1340 geschlossen worden ist. Die Bozener Sankt Marien-Hallenkirche[17]) hat im Langhause nur Pfeiler und Eckdienste, denen über Knospen-Kapitellen nach der Längen-

[15]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, bringt auf Seite 254 den Grundriß der Oberkapelle von Sankt Barbara in Meran, wobei man aber die schöne Sternform der Quaderstein-Rippenwölbung und das steinerne Treppentürmchen nächst dem Westportale ganz vermißt.

[16]) Der deutsche Anteil des Bistums Trient von Karl Atz und Benediktiner-Pater Adelgott Schatz, Bozen 1902, III. Band, Seite 23.

[17]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt von der Sankt Marien-Pfarrkirche zu Bozen auf Seite 83 den Grundriß und auf Seite 299 die perspektivische äußere Nordost-Ansicht.

und Breitenrichtung aus Sandsteinquadern hergestellte Gurtbögen, sowie Rippen nach den Diagonalen entsteigen, also ein der Frühgotik entsprechendes streng logisches Bausystem von Kreuzgewölben. Auch die Sankt Nikolaus-Pfarrkirche zu Hall im Inntale[18]) hat noch derbe Stützpfeiler, in der Folge erscheinen aber nur noch Rundsäulen, so zehn aus Marmor bei der 1497 begonnenen Pfarrkirche Sankt Maria vom Troste zu Sterzing in der Diözese Brixen, so 18 aus Quadersteinen bei den vier Schiffen der Hallenkirche Sankt Maria zu Schwaz am Inn von 1475 und ebenda acht Marmorsäulen von nur 65 Zentimeter Durchmesser bei der 1515 konsekrierten Klosterkirche Sankt Franziskus, so bei der Sankt Oswalds-Pfarrkirche zu Seefeld von 1474 und so bei der Sankt Marien-Pfarrkirche zu Vill in der Diözese Trient. — Die Meraner Sankt Nikolaus-Kirche hat zehn und die Hospitalskirche zum heiligen Geiste hat neun freistehende, aus Sandsteintrommeln aufgeführte Rundsäulen und durch das Nichtvorhandensein der Längs-Gurtbögen kündet sich die Spätgotik an. Diese mangelnden Gurtbögen haben große konstruktive Bedenken im Gefolge, wie die Mitte des 16. Jahrhunderts ausgeführte Innsbrucker Hofkirche der Franziskaner zum heiligen Kreuze, Diözese Brixen, deutlich beweist, wo die zehn freistehenden Marmorsäulen, trotz der quer durchzogenen schmiedeeisernen Anker in Kämpferhöhe ganz bedeutend aus der Lotrechten gewichen sind. Laut dem Stadtbuche[19]) wurde der Steinmetz Stephan Tobler 1496 als Bürger aufgenommen und dazu geschrieben: »Hat die Kirchen zu Sannt Niklaus hir an Meran gewelbt.« — Das Mittelschiff hat bei einer Achsen-Jochweite von 6 Meter eine Säulen-Achsenweite von 11 Meter und dabei geht der Gewölbekämpfer vom Westeingange bis Chorschluß in gleicher Höhe durch, während die Kämpfer der beiden Seitenschiffe nahezu drei Meter höher sitzen, da wie dort befindet sich auf der halben Säulenrundung ein vorgekragtes Karniesgesimse als schlichteste Kapitellform angebracht; oberhalb entsteigen den Zylindern die doppelt hohl profilierten Sandsteinrippen der Netzgewölbe. An den Außenmauern des Langhauses sind in rund 3 m Höhe überm Plattenboden den Säulenachsen entsprechende Dienste von 58 cm Breite mit 27 cm Ausladung vorhanden, welche Dienste der ältere Werkmeister von Sankt Nikolaus zur Aufnahme der Ortbogen, Quer- und Diagonalrippen seiner Kreuzgewölbe bestimmte, der nachfolgende Stephan Tobler ließ aber auf die Mauerdienste seine Steinrippen der Netzgewölbe

---

[18]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 353 den Grundriß der Sankt Nicolaus-Pfarrkirche zu Hall in der Diözese Brixen.

[19]) Seite 34 der Geschichte von Meran vom Professor am Meraner K. K. Ober-Gymnasium, Pater Cölestin Stampfer, aus der Benediktiner-Abtei Marienberg, Innsbruck 1889.

unbekümmert einschneiden, was ebenso unkonstruktiv wie häßlich ist. Abgesehen von dieser Regelwidrigkeit der Spätgotik dürfte im ganzen Lande Tirol von allen Hallenkirchen die Meraner des heiligen Bischofs Nikolaus wohl den schönsten Rhythmus des Rauminnern besitzen. — Von den 14 äußeren Strebepfeilern des Langhauses sind 7 nach Norden und Nordwesten nur durch Gesimsabsätze abgestuft, während die 7 nach Süden und Südwesten sich im dritten Geschosse mit Leisten-Maßwerk geziert finden, worüber im Sinne der Ulmer Bauhütte ein weiteres von Doppelfialen folgt, dem zur Krönung eine übereck stehende Fiale entsteigt. Das Hauptsüdportal hat einen Kielbogen-Wimperg und ist gleich der bekannten Nürnberger Brauttür von Sankt Sebaldus hallenartig vertieft und mit herabhängenden Dreipässen geschmückt, leider sind aber die gleichzeitigen Sandstein-Apostel nebst Madonna in der Spitzbogenlaibung viel zu klein im Maßstabe ausgefallen. Sämtliche Langhausfenster[20]) haben je zwei Steinstäbe, sind also dreiteilig und mit oberem spätgotischem Maßwerke geziert; alle Strebepfeiler, Gesimse und Fensterschmiegen bestehen aus Sandsteinen, nur die aus Bruchsteinen hergestellten Mauerflächen besitzen Speisverputz, welcher an einzelnen Stellen Freskomalereien empfing, so einen kolossalen Sankt Christophorus am Platze eines der Südfrontfenster. An der Südwestecke erhebt sich für die Orgelempore und Dachregion ein Treppentürmchen; im oberen Geschosse mit bogenförmigen Giebeln, geht es nicht in einer Sandsteinspitze aus, sondern wölbt sich mit Kantenblumen und Kreuzrose kuppelartig zu. In ähnlicher Weise sollte der Glockenturm von Sankt Nikolaus wohl auch im Achtorte durch eine Quaderkonstruktion gekrönt werden, doch fehlten der Spätzeit die Geldmittel und so erfolgte die ärmliche Ausführung der geschweiften Kuppelform nur in Holzbohlen mit einer Bedachung von Kupferblech, wie dies gleichzeitig auch bei den Doppeltürmen der Frauenkirche zu München geschehen ist. Das steile Ziegelsatteldach über den drei Schiffen des Langhauses hat Sankt Nikolaus ebenfalls mit der heutigen Münchener Kathedrale, sowie allen Hallenkirchen des Landes Tirol gemein. Die schweren Massen der Dachungen erdrücken nicht nur die Architektur der Fronten, sondern namentlich der Glockentürme, welche unglückliche Wirkung sich ganz besonders bei der vierschiffigen Stadtpfarrkirche Sankt Maria und den zwölf Aposteln zu Schwaz am Inn zeigt. Dagegen haben die rheinischen Hallenkirchen stets für jedes der drei Schiffe ein eigenes Dach beziehungsweise ein

[20]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, gibt auf Seite 283 die geometrische Ansicht der aus Maßwerk von Vierpässen und kleinen Fischblasen bestehenden Westfront-Rose von Sankt Nikolaus zu Meran.

Querdach, was immer eine gute Wirkung verbürgt, wie die ehemalige Kollegiat-Stiftskirche Sankt Stephanus in Mainz und die Liebfrauenkirche zu Friedberg in der hessischen Wetterau beweisen.

Merans Hospital nebst Kirche war im Jahre 1271 durch den Grafen Meinhard II. von Tirol gegründet und gebaut worden, ward aber 1419 beim Ausbruche der Passer weggeschwemmt, der Neubau dann weiter abwärts wiederum auf dem linken Passerufer während der Regierung des Landesfürsten Sigismund in Angriff genommen und 1483 vollendet. Mit den Hauptstädten von Ober- und Niederbayern, München und Landshut, hat die Meraner Spitalkirche nicht nur den Titel »zum heiligen Geiste« gemein, sondern auch den Plangedanken. Der Münchener Stadtbrand von 1327 gab Kaiser Ludwig dem Bayer Anlaß, eine neue Spitalkirche errichten zu lassen und dürfte die heute noch vorhandene dreischiffige Hallenanlage mit Chorumgang vielleicht in noch mehr als bloß den Fundamentmauern auf das 14. Jahrhundert zurückgehen. Der innere Chor ist mit fünf Seiten des Achteckes und der Umgang mit neun Seiten des Sechzehneckes, ganz wie der Nürnberger Sankt Sebaldus-Ostchor von 1361—1377 geschlossen, er wirkte vorbildlich in Niederbayerns Residenzstadt Landshut, denn die von 1407—1461 erbaute Heiliggeist-Spitalkirche ist eine dreischiffige Hallenanlage, deren Chor mit vier Seiten des Sechseckes und deren Umgang mit sieben Seiten des Zwölfeckes schließt; 15 kapitelllose Quaderstein-Rundsäulen von je 85 cm Durchmesser bilden die Stützen der Sterngewölbe auf Hausteinrippen, welche an den Außenmauern Diensten mit Laubkapitälen entsteigen; die Strebepfeiler sind zur Hälfte nach innen gezogen und wie alles Mauerwerk aus hartgebrannten Backsteinen hergestellt. Diese schöne Landshuter Heiliggeist-Kirche diente der Meraner zum Muster, nur von geringerer Längenausdehnung hat sie bloß neun kapitelllose Quaderstein-Rundsäulen, also drei Joche weniger als das Landshuter Gotteshaus, welches außerdem noch in der Mittelschiffbreite eine nach Norden, Westen und Süden offene Vorhalle mit dem West-Hauptportale sowie einen quadratischen Glockenturm an der Nordostseite besitzt. Die Landshuter Heiliggeist-Kirche steht ringsum frei, so konnten auch allseitig hochragende vierspaltige Spitzbogen-Fenster angebracht werden, während in Meran auf der Südseite Sakristei und Spitalbauten sich direkt anlehnen, wodurch vier Fenster entfielen; aber auch die Nord- und Westseite könnten zusammen vier weitere Fenster besitzen, damit würde dem Kircheninnern die erforderliche jetzt aber mangelnde Lichtmenge leicht zugeführt werden. Nur sieben dreispaltige Stab- und Maßwerks-Spitzbogenfenster sind dermalen vorhanden, hierin befanden sich, laut Inschrift vom Jahre 1493, ehedem Glasmalereien von Hanns Grienhofer, deren wenige Reste man jetzt in

den Südwest-Fenstern der Sankt Nikolaus-Pfarrkirche sieht[21]); diese mittelalterlichen Glasmalereien passen trefflich in die schmalen Fensterfelder, was bei den neuen 1887 aus der Innsbrucker Anstalt bezogenen durchaus nicht der Fall ist. Dargestellt findet sich die Madonna mit dem Kinde[22]), zur Seite ein stehender und ein knieender Ritter, wohl Erzherzog Sigismund von Österreich als Stifter; ferner Christus am Kreuze, zu Seiten knieende Donatoren mit ihren Kelche tragenden Namenspatronen Sankt Johannes der Evangelist und Sankt Benediktus von Nursia. Darüber erscheint Christi Verklärung mit den Jüngern und seitliche Tabernakel-Architektur mit Engeln unter Baldachinen. Die Steindecken von Heiliggeist sind Sterngewölbe, das über dem inneren Chorschlusse besitzt eine wohl gleichzeitge Malerei der heiligen Dreieinigkeit nebst den vier Evangelisten; dabei wird Christus mit den fünf Wundmalen, von Gottvater und dem heiligen Geiste unterstützt, dargestellt. Die Westfront der Spitalkirche hat ein Doppelportal, an dessen Mittelpfosten trägt das zierliche $^3/_4$Säulchen die 62 cm hohe Sandstein-Statue der Madonna mit dem Kinde; deren oberer Baldachin nimmt ein Postament auf mit dem 90 cm hohen sitzenden Gottvater, welcher Christus am Kreuze in beiden Händen hält. Auf Seite 282 gibt Pfarrer Karl Atz in seiner Kunstgeschichte von Tirol die Abbildung des Westportales, dem heute alle sechs Statuen der inneren Spitzbogen-Laibung fehlen; in demselben verdienstvollen Werke findet sich auf Seite 260 der Grundriß von Heiliggeist in Meran, leider aber fehlerhaft aufgenommen und dadurch irreführend; der Chorumgang ist nämlich als Segmentbogen mit ganz verzogenen Gewölbefeldern gezeichnet, während hier in Wirklichkeit eine völlig reguläre gesetzmäßige Lösung mit sieben Seiten des Zwölfeckes existiert; ferner hat das Langhaus vier Joche, wogegen im Grundrisse bei Atz nur drei angegeben wurden. Ein steiles Sattel-Ziegeldach erhebt sich über den drei Kirchenschiffen und wird im Westen durch einen ungegliederten Mauergiebel geschlossen; an dessen Spitze ist auf zweimal drei Kragsteinen ein steinernes Glockentürmchen mit vier Giebeln nebst Ziegelhelm, ähnlich dem bei Sankt Barbara beschriebenen, errichtet worden. — Noch ein drittes Mal besaß das alte Meran dieses Baumotiv und zwar bei Sankt Klara des Franziskanerinnen-Klosters am Rennwege. Wohl wird angenommen, daß die Ordensfrauen schon im Jahre 1290 nach Meran gekommen seien, doch reicht die jetzt noch teilweise erkennbare

---

[21]) Dr. Wilhelm Lotz, Kunst-Topographie Deutschlands. Cassel 1863, II. Band, Seite 279.

[22]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol, bringt auf Seite 378 die Abbildung der gekrönten Muttergottes im Flammenglanze, das gekleidete Kind auf dem Arme und den Halbmond unter den Füßen.

Klosterkirche nicht weiter zurück, als die 1483 vollendete Spitalkirche zum heiligen Geiste; unter Kaiser Josephs II. Regierung ward 1782 das Nonnenkloster aufgehoben und nachmals das einschiffige Gotteshaus im Besitze des Freiherrn von Hausmann zu Geschäfts- und Wohnzwecken umgestaltet, wobei die oberen Steingewölbe eingeschlagen wurden. Die ehemalige Klosterkirche Sankt Klara wurde in der heiligen Linie von West nach Ost errichtet, sie hatte in sechs Jochen Sterngewölbe auf Quaderstein-Rippen, welche kapitellosen Diensten entstiegen; die Widerlager waren, wie bei Heiliggeist, zum Teil als Mauerpfeiler ins Innere gezogen und zum Teil als äußere 82 cm breite Strebepfeiler[23]) vorhanden. Der gleich breite Chor war platt geschlossen und die drei Westjoche enthielten den Einbau einer gewölbten zweischiffigen Hallenanlage mit der Empore für den Frauen-Konvent, dessen Kreuzgang und Zellen sich auf der Nordseite ausbreiteten, während die Südseite den Kirchen-Eingang für die Gläubigen des Laienstandes und darüber die den sechs Jochen entsprechenden jetzt herausgebrochenen Spitzbogen-Fenster besaß. Das der Abtei Marienberg unterstehende Benediktiner-Kollegium bei K. K. Ober-Gymnasium in Meran besitzt einen Ölgemälde-Stadtprospekt aus dem 18. Jahrhunderte, darauf erscheint Sankt Klara mit seinem behelmten quadratischen West-Giebeltürmchen, dessen Unterbau noch heute vorhanden ist. Auf dem Ölgemälde sieht man auch den im Jahre 1605 durch Meister Stephan Moskardi aus Bormio (Worms) quer über den Rennweg geschlagenen Mauerbogen mit Tonnengewölbe, welcher das Klarissen-Kloster mit der gegenüberliegenden Sankt Katharinen-Kapelle verband, bei ihr war das Franziskaner-Hospitium, dessen Patres die Seelenführer der Nonnen bis zur Aufhebung bildeten; schon 1789 wurde der seitlich geschlossene und oben bedachte Bogengang abgebrochen und auch von Sankt Katharina gotischen Stiles existiert heute keine Spur mehr. — Die alte landesfürstliche Burg von Meran[24]) dankt Erzherzog Sigismund zwischen 1446 und 1480 ihre Entstehung, an der Ostseite des ersten Stockwerkes befindet sich der Kapellen-Erker mit seinen zwei Spitzbogen-Fenstern, welche einem $^5/_8$ Chörlein das Tageslicht zuführen. Die heiligen Patrone Oswald und Conifrid sind auf der Epistelseite als nahezu lebensgroße stehende Figuren al fresco gemalt, ein

---

[23]) An der Südfront wurde im Monat September 1902 der alte Verputz herabgeschlagen, und da konnte von mir das Bruchstein-Mauerwerk und daran die 82 cm breite Abbruchstelle des einen der ehemaligen äußeren Strebepfeiler beobachtet und festgestellt werden, was wenige Tage später nicht mehr möglich, indem ein neuer Speisverputz wieder angebracht worden ist.

[24]) Dr. David Schönherr, Geschichte und Beschreibung der alten Landesfürstlichen Burg in Meran, Meran 1882.

rippenloses Sterngewölbe bildet die Steindecke, wie solche auch die Gruftkapelle von Sankt Barbara und der gotische 5/8 Chor von Sankt Valentin an der Naif besitzen. Diese schlichte spätgotische Konstruktion mit scharfen Gräten an Stelle der Steinrippen trifft man in Böhmen beim symmetrisch zweischiffigen Langhause der Dechantei-Kirche zu Blattna und als rippenloses Netzgewölbe in der Sakristei von Sankt Bartholomäus zu Pilsen; in Preußen ermangeln die Seitenschiffe der Marienkirche zu Danzig sowie der Kirche Sankt Peter und Paul ebenda der Gewölberippen. —

Das 17. und 18. Jahrhundert hat in der neuen Tiroler Hauptstadt Innsbruck Monumentalbauten im Stile der italienischen Renaissance und des Barock entstehen sehen, dagegen freute man sich in der alten Landes-Hauptstadt Meran fortwährend seiner schönen Gotteshäuser im Stile der nordischen Gotik und hat weder Gypser noch Stuckateure wie bei der Sankt Michaels-Pfarrkirche zu Brixen, wie bei Sankt Leonhard und Wolfgang zu Jenbach oder wie bei der Schwazer Pfarrkirche Sankt Maria zugelassen, welche willkürlich den ursprünglichen baulichen Rhythmus durch Ankleisterung fremder Stilformen zerstörten und gar oft durch Wegschlagen wichtiger Konstruktionsteile, so der Quaderstein-Rippen und Gurten, den Bestand der Substanz in Frage stellten. Während der Fastenzeit des Jahres 1610 erschienen die Kapuziner in Meran, man gab ihnen beim Vintsgauer Tore einen Bauplatz, wo 1616 der Grundstein zum Kloster gelegt wurde; schon im darauf folgenden Jahre konnte die Kirche zu Ehren des heiligen Bischofs und Märtyrers Maximilian konsekriert werden; nachmals wurde das Gotteshaus erweitert und dann 1712[25]) in der heutigen Gestalt durch den Churer Bischof Ulrich von Federspiel geweiht. Die mit 1 m 18 cm starken Umfassungs-Mauern versehene Saalkirche von 11 m 82 cm Breite bei 24 m innerer Länge hat einen schmaleren platt geschlossenen Chor, welcher im Westen errichtet wurde, da die Vorhalle mit dem Haupteingange am Rennwege sich im Osten befindet. Überdeckt wurde der Kirchenraum mit einem elliptischen Tonnengewölbe, in das für die breiten scheitrechten Fenster beiderseits je vier Stichkappen einschneiden. Dem Bettelorden entspricht der allerschlichteste Bedürfnisbau und es nimmt ein niedriger hölzerner Sattelreiter die wenigen Kirchenglocken auf. — Auch die Wallfahrtskirche Sankt Maria Trost in Unter-Mais besitzt eine nach drei Seiten offene Westvorhalle aus der Barockzeit, diese hat ebenso das Innere mit Pilastern und Stichkappen in ein

---

[25]) Joseph Thaler, der deutsche Anteil des Bistums Trient, Brixen 1866, Band I, Seite 210.

flaches Tonnengewölbe versehen, dann den polygonen Chor innen abgerundet und dessen drei Spitzbogen-Fenster zugemauert; West- und Südportal haben noch ihre Spitzbögen, woraus erhellt, daß hier ehedem eine gotische Konstruktion, vielleicht gleich der nahen Sankt Vigilius-Pfarrkirche gewölbt auf Quaderstein-Rippen, existiert hat. Ähnliches ist auch von der Sankt Georgskirche in Ober-Mais zu berichten, wo auf alten Fundament-Mauern nunmehr ein Barockbau vorhanden und Westportal sowie Nordturm den gotischen Stil der Spätzeit besitzen. —

In Sankt Nikolaus hat der Barockstil die drei Korbbogen der gewölbten Orgelempore im Westjoche an beiden Freisäulen zur Ausführung gebracht, vermutlich trat diese Konstruktion an Stelle einer ursprünglichen der Gotik auf Säulen-Monolithen und Rippengewölben, wie solch eine zierliche noch jetzt bei Sankt Maria und den zwölf Aposteln zu Schwaz am Inn dauert. Während des 18. Jahrhunderts hat man auch von den sieben Spitzbogen-Fenstern des Chores drei vermauert, zweifelsohne um dem Barock-Hochaltare[26]) einen ruhigen Hintergrund zu verschaffen; bei der seit 1887 erfolgten Restauration durch Friedrich Freiherrn von Schmidt in Wien hat man jene drei Fenster wieder geöffnet und den Altar bis auf die Quaderstein-Mensa abgebrochen. Wohl steht heute ein kleiner Sankt Sebastianus-Schreinaltar im nördlichen Seitenschiffe, doch war er nicht für Meran und Sankt Nikolaus geschaffen, vielmehr ist er erst vor einigen Jahren im Vintsgau käuflich erworben worden. Der von 1765—1790 regierende Kaiser Joseph II. erließ im Jahre 1787 eine neue Gottesdienst-Ordnung, wonach in den Kirchen nur drei Altäre zum Gebrauche beibehalten werden durften; so kam es, daß man zu dieser Zeit in Sankt Nikolaus sechs Altäre herausgerissen hat, darunter vielleicht Werke der mittelalterlichen Malerei und Holzschnitzerei. Die ganz aus Sandsteinen gemeißelte, mit durchbrochenem Maßwerke gezierte Kanzel von Sankt Nikolaus, sowie die von Heiliggeist hat man glücklicherweise geschont und so sind denn beide Steinmetzarbeiten der Spätgotik auf uns gekommen.

Im Jahre 1889 wurde zu Meran am rechten Passerufer die evangelische Christuskirche nach dem Entwurfe des Architekten Johannes Vollmer, eines Otzen-Schülers, als gewölbte einschiffige Anlage mit schmalerem plattgeschlossenem Chorraume vollendet. Die Strebepfeiler

---

[26]) Joseph Taler, Deutscher Anteil des Bistumes Trient, berichtet auf Seite 241, daß die beiden Ölbilder auf den Seitenaltären »Geburt Christi« und »Das letzte Abendmahl« sowie das Hochaltarbild »Mariae Himmelfahrt« von Martin Knoller (geb. 1725 zu Steinach, gest. 1804 zu Mailand) herrühren. Dies Hochaltarbild hängt jetzt in denkbar schlechtester Beleuchtung über einem der beiden Südportale im Innern der Stadtpfarrkirche des heiligen Nikolaus.

sind in vier Jochen teilweise nach dem Innern gezogen und werden die Quertonnen durch sechs Freisäulen mit Knospen-Kapitellen gestützt. Diese vier Quertonnen erheben sich in den Dachraum, und dadurch werden im Äußeren je vier Querdächer mit Steingiebeln motiviert. Der Architekt hat die Steinbrüche der Meraner Umgebung sich nutzbar gemacht, und so erscheinen an dem kleinen Bauwerke die natürlichen Bruch- und Hausteine in nicht weniger als drei verschiedenen Farben. Zu loben ist bei Kirche und Turmhelm das blauschwarze Schieferdach, denn die Flächen roter Dachziegeln würden das Ganze nur unruhig beeinflußt haben. Wohl hat der Wimperg des Hauptportales im Westturme ein Steinkreuz, doch die schlanke Pyramide entbehrt des traditionellen Kreuzes von Schmiedeeisen, das zwar im Lande Tirol nicht üblich, dafür aber in Deutschland stets mit denkbar größter Sorgfalt hergestellt worden ist. Daß Architekt Vollmer in Berlin seine neun Quaderstein-Giebel nicht mit der gotischen Kreuzblume krönt, sondern mit zinnenartigen Steinaufsätzen, kann nicht gebilligt werden, denn diese entsprechen einzig der gotischen Backstein-Architektur Norddeutschlands.

Die Passer bildete im ganzen Mittelalter sowie weiter bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts die Grenze der deutschen Kirchenprovinz Mainz und der italienischen Kirchenprovinz Aquileja, zur ersteren gehörte das Bistum Chur mit der Stadt Meran, während Ober- und Unter-Mais dem Fürstbischof von Trient und dieser als Suffragan dem Patriarchen von Aquileja unterstand. Von hohem Interesse ist nun die Tatsache, daß der Einfluß deutscher Baukunst sich weit nach Süden verbreitete und gotische Gotteshäuser mit Stern- und Netzgewölben noch in Orten sich finden, welche das Italienische als Muttersprache haben, was von der Trienter[27]) wie von der Churer[28]) Diözese gilt. Das eigentliche

---

[27]) Die Episkopalkirche Sankt Vigilius in Trient wurde nach deutsch-rheinischem Bauprogramme mit zwei Westfassaden-Türmen und einer Vierungs-Kuppel, ganz wie der ehemalige romanische Sankt Stephansdom zu Passau an der Donau erbaut; der dreischiffigen Trienter Sankt Peterskirche mit vier achteckigen kapitelllosen Freipfeilern entsteigen gotische Netzgewölbe auf Quaderstein-Rippen, und an ihrem Nordostende befindet sich ein quadratischer Glockenturm mit Wasserspeiern am Fuße der vier Steingiebel, dahinter erhebt sich ein steiler hölzerner Helm mit Ziegelbedachung.

[28]) Die Diözese Chur besitzt im Kanton Graubünden einschiffige Kirchen mit Stern- und Netzgewölben auf Quaderstein-Rippen: 1. Allerheiligen zu Scharans bei Thusis von 1490; 2. Sankt Maria zu Thusis am Hinter-Rhein von 1506; 3. Sankt Maria zu Scanfs am Inn von 1493; 4. Sankt Andreas zu Camogask oder Campovasto am Inn von 1515; 5. Sankt Florinus zu Remüs am Inn von 1522; 6. Sankt Georg zu Schuls am Inn von 1516; 7. Sankt Johannes der Täufer zu Hohen-Trins am Vorder-Rhein von 1493; 8. Sankt Johannes der Täufer zu Schiers im Prätigau; 9. Sankt Maria zu Lenz durch Meister Petrus von Bamberg 1505 erbaut; 10. Sankt Maria Magdalena zu Stürvis von 1504; 11. Sankt Valentin zu Tenna von 1504; 12. Unsere liebe Frau zu Luzein

Italien[29]) kennt diese spätgotischen Gewölbe-Konstruktionen des deutschen Nordens nicht, wie es auch dessen Erfindung der Hallenkirchen und holzgeschnitzten gemalten Schreinaltären kein Verständnis zugewandt hat. Hocherfreulich ist darum die Wahrnehmung, daß die Alpenländer Tirol und Schweiz in ihrer mittelalterlichen Kunst bis zur Periode der Renaissance durch und durch deutsch fühlten und ebensolche Denkmäler geschaffen haben.

---

von 1487; 13. Sankt Maria zu Silvaplana von 1491; 14. Papst Sankt Calixtus zu Brienz von 1519; 15. Sankt Sebastian zu Wiesen bei Davos; 16. Sankt Georg zu Castel bei Chur.

[29]) Vergeblich wird man Stern- und Netzgewölbe suchen in der erzbischöflichen Metropolitan-Kirche Mariae Nascenti und Sankt Thecla zu Mailand, der fünfschiffigen gotischen Prachtbasilika mit Chorumgang und Zentralturm.

Due strambotti inediti per Antonio Vinciguerra e un ignoto ritratto di Vettor Carpaccio.

Di **Arduino Colasanti.**

Intorno a Vittore Carpaccio si è spesso esercitata la fantasia dei poeti, i quali nei loro versi o celebrarono quella fulgida gloria dell' arte o sfogarono contro il pittore immaginoso e drammatico, che con i Bellini diede il suggello alla nuova pittura veneziana del secolo decimoquinto, il loro malcontento e il loro risentimento.

Non è qui il luogo di parlare a lungo della importanza che possono avere per la storia dell' arte le fonti poetiche in generale. Nel caso speciale basterà notare che, nella grande scarsezza di documenti riguardanti la vita del Carpaccio, già lamentata dal Molmenti,[1]) di due suoi lavori si aveva memoria unicamente in componimenti poetici e che di un altro quadro di lui, fin qui ignoto agli storici dell' arte, è conservato il ricordo in uno dei due strambotti che do ora alle stampe.

Tralascio senz' altro le quartine di Marco Boschini,[2]) il quale nel suo gonfio stile descrive molti dipinti del Carpaccio, perchè di quei versi già ha tratto partito il Molmenti nel suo brillante studio su l'artista che alla vivacità dell' ingegno veneziano seppe unire i pregi dei maestri toscani.[3])

Assai più importante è il sonetto di una rimatrice del secolo decimoquinto pochissimo nota, pubblicato da Vittorio Rossi.[4]) In quei

---

[1]) Domenica letteraria, anno IV, 1885.

[2]) *M. Boschini,* La carta del navager pitoresco, Venetia, MDCLX, p. 33 sgg. Sul Boschini dà buone notizie il *Cicogna* (Iscrizioni veneziane, Venezia, MDCCCXXVII, t. III, p. 265, n. 39).

[3]) *P. Molmenti,* Il Carpaccio e il Tiepolo, Torino, Roux e Favale, 1885, p. 40 e 116 sgg; cfr. anche *Id.*, Carpaccio, son temps et son oeuvre, Venezia, Ongania, 1889, e *Ludwig*, Vittorio Carpaccio, in Archivio storico dell' Arte, 1897.

[4]) *V. Rossi,* Di una rimatrice e di un rimatore del sec. XV (in Giornale Storico della letteratura italiana, vol. XV, 1885, p. 194).

versi, che la poetessa toscana dedicava Ad imaginem suam, vive ancora la memoria della tavola su cui il Carpaccio con lo splendore dei suoi colori aveva riprodotta e fatta palpitare la biondeggiante bellezza di lei, e con altisonanti parole è celebrata la gloria del grande pittore

degno di fama e di più alto impero,
che di tal arte è ben maestro verace.

Dove oggi si trovi il ritratto di Girolama Corsi Ramos non ci è dato sapere; ma non per questo è minore l'importanza del sonetto, il quale ci conserva l'unico ricordo di un ritratto muliebre eseguito dal grande veneziano, mentre nessuno ne figura nelle opere superstiti a lui attribuite, se non si debbono credere ritratte dal vero le due cortigiane del museo Correr di Venezia.

Di un altro ritratto di Vettor Carpaccio parla in un sonetto Andrea Michieli detto Squarzòla o Strazzòla, poeta veneziano vissuto nella seconda metà del secolo decimoquinto, il cui canzoniere, conservato nel codice estense VIII D. 6 (nel catalogo degli italiani n. CCCLXXXIV), fu illustrato magistralmente da Vittorio Rossi.[5])

Nato di famiglia appartenente all' ordine dei cittadini, cioè a quel ceto medio onde la Signoria traeva i segretari e i cancellieri negli uffici pubblici principali, lo Strazzòla, irretito nei vizi, diguazzava in quel brago, prima forse con un certo disgusto, poi con abbandono disperato. Amico di beoni, di furfanti, di prostitute, fra il vino, le donne e i dadi trascinò la sua miserabile vita in una laida bohème, che ispira a un tempo disgusto e pietà. E le abitudini tristi della malvagia società che egli frequentava si rispecchiano nei suoi versi, volgari per il contenuto, rozzi nella forma e ispirati qua e là del turpiloquio più inverecondo e da quel gergo furbesco di cui, insieme con le lettere e le ottave ben note di Luigi Pulci, il quale compilò anche un piccolo vocabolario gergale,[6]) con i pochi sonetti del Pistoia rilevati dal Renier nella Prefazione a' Sonetti del Cammelli[7]) con la lettera di Antonio Broccardo illustrata dal Cian[8]) e col Modo novo de intender la lingua zerga, dato alla luce nel 1549,[9]) sono fra i più antichi documenti italiani.

Molte volte nelle sue rime il Michieli trae argomento di riso dalla'

---

5) *V. Rossi,* Il canzoniere inedito di Andrea Michieli detto Squarzòla o Strazzòla (in Giornale storico della letteratura italiana, vol. XXVI, p. 1 e segg.).

6) Lettere di Luigi Pulci, ed. Bongi, Lucca, 1886, n. X, L e LI.

7) Torino, 1888, pagg. XXXI—II n.

8) Giornale degli eruditi e dei curiosi, II, 627—30.

9) Tanto la lettera del Broccardo, che è del 1521, quanto questo curioso documento, sono posteriori alle rime dello Strazzòla.

osservazione di un vizio o di una marachella altrui, o rimbecca qualche frizzo che lo abbia troppo còlto sul vivo, ma la sua satira, tutta personale e ispirata al desiderio della vendetta, è sempre inurbana e prorompe spesso in invettive plateali.

Una delle vittime della volgarità del poeta fu a punto il Carpaccio, al quale Alvise Contarini[10]) aveva commesso un ritratto dello Squarzòla.

Già colpito, come sembra, da qualche caricatura di Gentile Bellini, il Michieli si rivolse a Vittore e gli diede alcuni avvertimenti, raccomandandosi perchè non imitasse il collega, ma volesse ritrar lui

. . . . . in catedra sedente
a guisa di chi a Padua ha una lettura

con le tempie

. . . . . de virente
fronde peneida cinte . . . . . .

Dal canto suo egli prometteva di farlo »immortal non che divino« con i suoi versi.

Ma non intese gli avvertimenti il Carpaccio, che, spinto dalla fama delle gesta del poeta, volle sbizzarrirsi in uno scherzo e ritrasse lo Squarzòla sedente in cattedra, cinto le tempie non di lauro, ma di quel »serto di Bromio ridente« che assai meglio si confaceva alle qualità del suo modello.

Donde recriminazioni dello Strazzòla, il quale se ne dolse col Contarini come di una calunnia (cod. est. cit. a c. 202[r.]) e con l'artista si sfogò, biasimando aspramente in uno strambotto e in un sonetto un ignoto lavoro di lui.

A questo florilegio poetico cresciuto attorno al Carpaccio si aggiunge ora lo strambotto inedito conservato nel Codice Marciano Italiano cl. XI 67, a c. 156[v].

I versi dell' anonimo e sconosciuto rimatore sono pessimi, ma, in compenso, l'importanza del loro contenuto è rilevante, in quanto vi si rammenta un altro ritratto eseguito dal Carpaccio, ignoto agli storici dell' arte e oggi, forse, smarrito.

E l'interesse è anche accresciuto dalla qualità e dal nome della

---

10) Non è facile, in mezzo agli altri Contarini dello stesso nome ricordati dai genealogisti veneziani, indicare chi sia questo mecenate dello Strazzòla. Il Rossi (art. cit.) inclina a credere che egli fosse quell' Aloise di Francesco, del ramo di San Cassan, su la cui tomba posero una lapide i figli nel 1528 (*Cicogna* — Iscrizioni, I, 318).

persona rappresentata, che è quell' Antonio Vinciguerra, il quale è noto maggiormente sotto il nome di Cronico.[11])

Di famiglia originaria di Recanati, il Vinciguerra nel 1468 fu iscritto come notaio nella cancelleria ducale e gradatamente ascese fino al grado di segretario del Consiglio dei Dieci. Per ordine del Senato nel 1470 distese una carta del Friuli, e nel 1480 andò oratore della Repubblica presso l'ungherese Maerblasio, il quale aveva occupata l'isola di Veglia che dalla dominazione di Giovanni Frangipane era di nuovo passata a Venezia. Quindi si recò in Francia, donde condusse seco Renato duca di Lorena, che i Veneziani chiamavano per combattere la lega conchiusa nel 1483 a Casal Maggiore contro di loro. Più tardi fu inviato a Roma per intimare ad Antonio Loredano, ambasciatore presso il papa, e a Bernardo Teatini di presentarsi entro venti giorni al Consiglio dei Dieci, sotto pena di bando, per iscolparsi dell' accusa loro mossa di delitti commessi durante la loro legazione; e, segretario pure in Roma nel 1487, insieme con gli ambasciatori Sebastiano Badoaro e Bernardo Bembo si adoperò per conchiudere la lega fra Innocenzo VIII e la Repubblica. Da Roma passò a Bologna, da dove scriveva nel settembre del 1498.[12])

Fra le cure dello stato, il Vinciguerra non neglesse lo studio delle lettere e fu poeta non ispregevole, anche se non gli spetti il vanto, attribuitogli dal Cicogna, di aver scritto per il primo in lingua italiana quelle terze rime satiriche che sembra voler dedicare all' amico Bernardo Bembo con un sonetto morale secentisticamente concettoso,[13]) e che si collegano strettamente alla poesia gnomica del trecento.[14]) E queste poesie che furono tutte, all' infuori di una, messe a stampa dopo la morte dell' autore, anche prima che fossero pubblicate avevano avuta una tale fortuna, che in Venezia andavano per le bocche di tutti e il Sansovino, che le dava alla luce nel 1560, attesta di aver udito da certi vecchi esser stati a' loro tempi ben pochi i dilettanti di lettere che non

---

11) I contemporanei gli diedero spesso questo nome (*v. Sanudo,* Diarii, IV, 525) che apparisce anche in una medaglia (*Armand,* Médailleurs, II,72) e che ebbe origine dalla sua Cronica dell' isola di Veglia, edita da *Vincenzo Solitro* nel I vol. dei Docum. storici sull' Istria e la Dalmazia, Venezia 1844. In un' altra medaglia il Vinciguerra è detto: Reip. Venet. a secretis integerimus (*Armand,* I,76).

12) Traggo queste notizie dal *Cicogna* (Iscriz. II, 67—69, V, 515 sgg.) al quale rimando per la bibliografia sul Cronico.

13) *V. Cian,* Per Bernardo Bembo (in Giorn. storico della letteratura italiana, XXXI, 64).

14) *F. Flamini,* Sulle poesie del Tansillo di genere vario, Pisa, 1888, p. 97.

le sapessero a mente.[15]) Per qual motivo nella sua vita agitata il Vinciguerra abbia avuta occasione di incorrere nell' ira dello Squarzòla non è noto. Ma certo questo volgare poeta dovette bistrattare il Cronico in sonetti o strambotti che ci sono sconosciuti, se un anonimo rimatore prese a sua volta le difese del Vinciguerra, assalendo lo scapestrato verseggiatore in due strambotti, di cui uno fu pubblicato dal Rossi nel citato articolo, l'altro vede oggi la luce. E, quasi la difesa contro il Michieli fosse piccolo tributo di amicizia, l'ignoto strambottista, morto il suo difeso, si rallegrò che l'immagine di lui vivesse ancora in una tela del Carpaccio.

A quale delle opere del grande pittore si alluda nell' ottava che do alle stampe insieme con l'altro strambotto scritto in difesa del Cronico, non mi fu dato di determinare. E non so neppure se il Vinciguerra fu da Vettor Carpaccio ritratto solo, o in una di quelle sacre composizioni, nelle quali figuravano spesso il committente e altri illustri cittadini. Così del pari la più grande oscurità regna sul nome dello strambottista dozzinale, il quale fu forse qualche segretario del Vinciguerra o qualche poetucolo da lui beneficato. Quanto alla data, lo strambotto nel quale è memoria del ritrattro eseguito dal Carpaccio è certo posteriore — e forse di poco — al 9 dicembre del 1502, data della morte del Cronico, l'altro fu scritto mentre il Vinciguerra era in vita.

Ed ecco senz' altro le duo ottave:

Marc. Ital. cl. XI 67, a c. 156 v.
(Adespot. Anepigrafo)

Victor mio charo di tal nome degno
che dato ti ha uirtute: et la natura
judicio uer del tuo sublime ingegno
imitator de l'humana figura.
ben poi uantarti hauer trouato il segno
che tanti chiari ingegni in uan procura
fra gli altri il mostra quel buon uinciguerra
che per te uiuo è anchor sopra la terra
che per te habiamo anchor uiuo qui in terra.[16])

Ibidem, a c. 157 v.
(Adespot. Anepigrafo)

Strazuolla tu la straci straniamente
pouer di roba e de ogni buon costume

---

[15]) *Luzio-Renier*, Cultura e relazioni letterarie d'Isabella d'Este (in Giornale stor. della lett. ital. XXXVII, 242—43).

[16]) Questo verso è scritto con un breve distacco dal precedente, del quale mostra di essere una variante.

Voi esser cognosciuto da le gente
senza ceruello: qual ti fa gran lume
Voler biasmar quel Chronico excellente
Venerato tra i saggi come un nume:
Solo di mal oprar non ti contenti
Se non palesi i tuoi maligni accenti.

Replicò lo Squarzòla agli attacchi che gli erano rivolti dall' ignoto rimatore? Certo la sua natura non era tale da sopportare in pace una ingiuria; ma i documenti, per stabilire come e in qual misura rispose all' insulto, fanno difetto, e di questa scaramuccia rimane solo il ricordo nei versi dell' anonimo e pedestre poeta, a cui dobbiamo l'unica notizia di uno sconoscinto ritratto di Vettor Carpaccio.

Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre.

Von **Constantin Winterberg.**

(Fortsetzung.)

Dritte Gruppe.

Die Typen dieser Gruppe kennzeichnen sich gegen die der vorigen bei entsprechender Kopflänge durch größeren Grad der Schlankheit und lassen zugleich auf höhern Wuchs schließen. Sie bilden demgemäß, dem 1. Buch analog, auch hier den Übergang von den mittleren zu den elanciertesten und schmalsten Typen der letzten Gruppe. Mit Typus 4, als Repräsentant der 3. Gruppe im 1. Buch verglichen, erscheinen die vorliegenden weniger elanciert, dafür breiter und voller: ihre Kopflänge entspricht beinahe noch denen von Typus 2 und 3 desselben Buches, von welchen sie sich jedoch ihrerseits wieder wie vorstehend angegeben unterscheiden. Wie die Typen der zweiten als Zwischenglieder der 1. und 2. Gruppe des ersten, ebenso müssen demgemäß die der vorliegenden als solche der 2. und 3. Gruppe desselben betrachtet werden.

Das Gemeinsame der drei in Rede stehenden Typen besteht hinsichtlich der Längenteile außer in nahezu gleicher Kopf- und wohl auch entsprechend anzunehmender Körpergröße in dem fast gleichen, gegen die Typen der vorigen Gruppe verminderten anatomischen Teilverhältnis (Punkt m') von Ober- und Unterkörper sowie in der, bei allen übereinstimmenden, obgleich weniger charakteristischen Unterschenkellänge qz. — Typus 3 und 4, die beiden schlankeren, sind untereinander weniger verschieden als der kraftvoller gebildete Typus 7, gegen den sie sich besonders durch kürzeren Abstand: Scheitel—Halsgrube (ae) zu Gunsten der verlängerten Oberschenkelpartie unterscheiden.

Von ihnen ist wiederum Typus 3 gegen 4 als der kräftigere gekennzeichnet.

I. Typus 3.

a) Längen.

Die Verhältnisse des vorliegenden Typus sind am leichtesten zu verstehen als Modifikationen des entsprechenden von Typus 3 des 1. Buches, gegen welchen er sich im allgemeiuen nur etwa in dem Sinne unterscheidet wie Typus 1 des 1. und 2. Buches: durch schärfere und prägnantere Charakteristik einzelner Teile. Abgesehen von der Verlängerung des Kopfes um 3 p. zeigen, außer daß Nabel und Kniemitte in beiden Fällen ganz gleiche Lage haben, auch die übrigen Hauptpunkte der Vertikalteilung: *o*, *n*, *m'*, *i* und *e* darin nur äußerst geringe Unterschiede von 1—3 p. Dasselbe gilt noch hinsichtlich der Armlängen indem nur das Verhältnis von Unterarm zur Hand im vorliegenden Falle eine geringe Änderung zu Gunsten letzterer erfährt: nur die Fußlänge erscheint gegen das Vitruvianische Maß in diesem Falle wohl mit Recht vermindert. — Diese im ganzen wie man sieht kaum merklichen Änderungen sind gleichwohl schon genügend, den geometrischen Ausdruck der Relationen wesentlich umzugestalten, wie Tabelle angibt, zu deren Erklärung noch folgendes hinzuzufügen wäre:

Die Verminderung des Verhältnisses $am' : m'z$ als charakteristische Eigenschaft der Typen dieser Gruppe der vorherigen gegenüber bezeichnet, stellt sich im vorliegenden Falle in der nach Tab. zur Bestimmung von m' dienenden Relation:

$$am' = vC$$

dar, die daher als für diesen Fall charakteristisch vorangestellt ist. Im Anschluß daran verschiebt sich der Rumpf, ohne seine Länge wesentlich zu ändern, nach aufwärts, während der Punkt *i* der Trennungspunkt der obern und untern Rumpfpartie als auf der Mitte von *aq* gelegen, die gleiche Bestimmung wie bei Typus 6 zeigt, also, da der genannte Abstand in beiden Fällen nahezu der gleiche ist, auch in seiner Lage gegen jenen beinahe unverändert bleibt. Der Rippenkorb bildet daher hier wieder den längeren Abschnitt. Demgemäß findet sich auch die Brust gegen Typus 6 verlängert, wie sich schon aus der nach Tab. zur Körpermitte symmetralen Lage der Punkte *q* und *g* noch mehr durch die der Kopflänge gleiche Länge *df* schließen läßt. Weniger von Bedeutung ist die Lage des mit dem oberen Beckenrand koinzidierenden Nabels, nach Tab. von *d* soweit entfernt, wie der Punkt *m'* von *q*. Überdies ist seine Lage durch *i* mehr oder weniger vorgezeichnet. — Das Heraufrücken derselben, wenn auch nur um wenige partes, würde die im Vergleich zu Typus 6 vergrößerte Armlänge erklären, wenn sie, obgleich Dürer a. a. O. darüber nichts sagt, der Rechnung zufolge ebenfalls der Kreisbedingung (vgl. Typus 6) genügen soll. Demnach muß bei der größern Schmalheit der Figur die Länge $\omega\omega$ der horizontal ausgestreckten Arme hier notwendig

eine die Körperlänge übersteigende Größe darstellen. Die zur Bestimmung der Arme und ihrer Teile dienenden Relationen der Tabelle beziehen sich der größeren Einfachheit ihrer Bestimmungen wegen zum Teil auf diese letztere Armhaltung. Die Handlänge deren nach Tab. 5 auf die Strecke $m'z$ gehen, stellt sich nach dem gesagten hier nahezu als Maximum[28]) dar. Die Punkte $\bar{b}'$ und o lassen sich hier auf einfache Art erst mittels der Armpunkte bestimmen, wodurch sich die bereits im allgemeinen erwähnte Modifikation in der Reihenfolge der entsprechenden Relationen der Tabelle erklärt. Im Gegensatz zur relativ großen Länge $\omega\omega$ ist die korrespondierende Basis $\bar{\omega}\bar{\omega}$ eine entsprechend kurze, überdies ist schon der Abstand $\bar{p}'\bar{p}'$, dem allgemeinen Charakter der Figur entsprechend nach Tab., als schmal gekennzeichnet.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Kopf und Gesichtstiefe sind gegen die entsprechenden Maße von Typus 3 des 1. Buches etwas vermindert, die des Halses erscheint daher im Verhältnis zu jenen relativ stärker, obgleich in Tab. entsprechende Bestimmungen aus bekanntem Grunde nicht angegeben sind. — Auch in den Rumpfmaßen insbesondere Brust- und Bauchtiefe findet sich in beiden Fällen fast volle Übereinstimmung, nur die im 1. Buche der Brusttiefe gleich Gesäßdicke und demgemäß auch die Dicke in o ist hier etwas abgeschwächt. Gegen die durch die Fußlänge gegebene Casentiefe steht übrigens die der Länge fk gleiche Brusttiefe wieder weit zurück und reiht sich darin u. a. den relativ schwächsten Typen unter den Antiken an. Die letztere, nach Tabelle allein durch Längenmaß ausgedrückte Dicke ist demgemäß gegen die übrigen als Hauptmaß charakterisiert, indem die Bestimmung der Bauchtiefe durch die Gesichtslänge offenbar mehr zufälligen Charakter hat. Die übrigen Maße interpolieren sich. In denen der untern Extremität fehlen nach Tab. charakteristische Maße überhaupt. Bei der obern deutet wenigstens die Bestimmung des Maximums und die der Handdicke auf normale Durchschnittsverhältnisse auch der übrigen Maße.

2. Breiten.

Für die Breiten der Kopfpartie gilt naturgemäß dasselbe wie für die Dicken; wodurch das Gesicht das quadratische Ansehen verliert, welches die Typen des ersten Buchs von denen des zweiten unterscheidet, obwohl die in Tabelle für das Maximum der Kopfbreite gegebene Bestimmung als der Gesichtshöhe gleich vereinzelt steht. Hinsichtlich der

[28]) Auch im vorherigen Falle (Typus 6) ist der Abstand durch das Fünffache der die Handlänge noch um 2 p. übertreffenden Gesichtslänge darstellbar, gleichwohl aber kürzer als im vorliegenden Falle, weshalb dort weder sie noch die der Hand ihr Maximum erreicht.

Rumpfbreiten fällt auch hier zunächst wieder die Schmalheit der Schultern gegen die übrigen insbesondere die Rippenbreite auf, die sich nach Tab. nur zu $\frac{2}{3}$ Rumpflänge ergibt, welches einer aus Weibliche grenzenden Schmalheit entspricht. Die andere noch mögliche Bestimmung durch das vertikalen Vierfache des Abstandes eb' würde ihrerseits als Beweis für die Richtigkeit der diesem hypothetisch gleichgesetzten Oberarmbreite insofern anzusehen sein, als unter normalen Verhältnissen bekanntlich das Vierfache der letzteren für die Schulterbreite zu rechnen ist (vgl. Schadow a. a. O.). Zugleich ist der Brustwarzenabstand unter die Hälfte derselben nach Tab. bis auf $\frac{5}{6}$ df, d. h. auf eine Handlänge vermindert. Von den übrigen Bestimmungen hinsichtlich des Rumpfs bezeichnet übrigens die der Gesäßbreite diese wesentlich als Hauptmaß: als 3. Teil von $m'z$: wie die Weichenbreite der, der Rippen proportional, welche letztere sich jedoch nach Tab. nur interpolatorisch bestimmt.[29]) Verglichen mit Typus 3 ersten Buches, zeigen die Verhältnisse, bis auf die um einige partes verminderte Schulterbreite, wie schon der bloße Vergleich der Dürerschen Zeichnungen a. a. O. andeutet, auch hier nahezu volle Übereinstimmung. Da überdies die nämliche Bemerkung auch in den übrigen Maßen der Extremitäten sich bestätigt findet, so lassen sich über deren Proportionierung analoge Schlüsse ziehen.

II. Typus 4.

a) Längen.

Die Kopflänge hat sich hier gegen den vorigen Fall um 2 p. vermehrt. Im übrigen ist Typus 4 offenbar nur eine unwesentliche Modifikation desselben. Dies zeigt sich, wie bereits einleitend bemerkt, zunächst im Teilverhältnis von Ober- und Unterkörper (Punkt m'), dessen Lage gegen die des vorherigen nur um 1 p. differiert. Ebenfalls ist der Unterschied in der von n nur ein minimaler. Außer der bei beiden unveränderten Lage von q stimmt überdies auch noch die Halsgrubenhöhe überein, sodaß eigentlich der ganze Unterschied in den Längenverhältnissen der Körperaxe sich auf eine Rumpfverkürzung durch Heraufschieben von o reduziert, welches in der Relation:

$$ow = am'$$

verglichen mit der korrespondierenden des vorigen Typus charakteristischen Ausdruck findet. Von den übrigen haben einige insofern Interesse, als sie an bekannte auch sonst für normale Verhältnisse bestehende Beziehungen erinnern. So besonders die für die Antiken charakteristische Relation, wonach die Unterschenkellänge qz der bis zur untern Bauchgrenze (m) gezählten Rumpflänge entspricht, hier nur insofern modifiziert als statt letzterer der Punkt m', auftritt, wonach der Unterschenkel gegen

[29]) Obgleich auch eine direkte Bestimmung in Längenmaß $= \frac{3}{7}$ do möglich ist, die jedoch weniger nahezuliegen scheint.

jene sich etwas kürzer darstellen würde, indem zufolge Tab. der Punkt *q* die Mitte des Abstands *wm* bildet. Außerdem ist für normale Verhältnisse, wie Schadow a. a. O. angibt, die Relation zur Bestimmung des Nabels auf dem untern Drittel der Strecke *do* bezeichnend, wie bei genauerer Prüfung der Schadowschen Typen erhellt. Weniger bedeutsam ist die mehr oder weniger schon durch *k* bedingte Lage von *i*. Während dieser Punkt sich heraufschiebt, findet das Entgegengesetzte hinsichtlich der Brustpunkte statt derart, daß hier der Abstand *df* die Kopflänge stark überschreitet, wie schon die zur Bestimmung von *f* dienende Relation der Tabelle übersehen läßt,[30]) wonach für die Unterschenkellänge *qz* nur das Doppelte jener gerechnet wird. Bezüglich der oberen Extremität findet sich die summarische Armlänge $\alpha o'$ als Maximum charakterisiert, dadurch zu erklären, daß sie nach Dürers Angaben der Kreisbedingung (cfr. Typus 6) zu genügen hat, indem, abgesehen von dem durch Heraufrücken des Nabels relativ großen Radius *kz*, zugleich die Breitenmaße sehr schwach erscheinen. Das Maximum wird jedoch, beiläufig bemerkt, nicht sowohl durch maximale Länge von Oberarm und Hand, als durch solche des Unterarms erreicht, wobei der letztere sich der Fußlänge bis auf $\frac{2}{3}$ p. nähert, sie also wohl aus früher angegebenem Grunde — wegen Fehlens des Ellbogenübergriffs — selbst im Maximo nicht völlig erreicht, während in der Natur der umgekehrte Fall eher vorzuherrschen scheint. Von den Bestimmungen der Tabelle ist die des Oberarms durch die Länge *ae* als Variante des Falles, wo sie der des Rippenkorbs (*ei*) entspricht, zu erklären. Ebenso ist offenbar die Bestimmung der Länge $f'o'$ als Hälfte von *nz* nur eine unwesentliche Modifikation der im allgemeinen auch sonst vorherrschenden Verhältnisse. Zur Bestimmung der Punkte α ist, wie die bezügliche Relation ergibt, die Kreisbedingung benutzt, obgleich auch ohne dieselbe eine einfache Bestimmung dazu sich leicht angeben ließe.[31]) Da dem gesagten zufolge die Fußlänge hier keine übermäßige sein darf, sich vielmehr gegen den vorigen Fall um einige partes verkürzt, so ist demnach auch die Basis $\bar{\omega}\bar{\omega}$ hier noch kürzer als vorher, wie in der betr. Relation der Tabelle zum Ausdruck gebracht ist.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Für die Bestimmung der gegen Typus 3 etwas verminderten Kopf-

[30]) Die Zahlenangaben Dürers sind, um die betreffenden Relationen der Tabelle zu ergeben, nicht umsonst so penibel, einzelne bis auf $\frac{1}{3}$ pars angegeben, und sind ganz besonders geeignet, zum Nachweise des darüber bereits früher Angedeuteten. In der Tat fügt Dürer z. B. der ganzen Zahl bei *in* (ebenso bei *ik*) den Drittel-pars offenbar nur deshalb hinzu, um zu verhindern, daß $an = oz$ resultiere, was ganz andere als die beabsichtigten Konsequenzen nach sich ziehen würde u. s. f.

[31]) $3a\alpha = 5ag$.

tiefe ist nach Tab. eine einfache Relation durch die bis zum Adamsknochen verlängerte Gesichtshöhe gegeben. Auf die an derselben Stelle gemessene Halsdicke bezieht sich auch die fernere Angabe der Tabelle. Ebenso ist hinsichtlich der Rumpfmaße in Tab. die Dicke in *f* als der Kopflänge gleich statt des unter Anm. 6 interpolatorisch gegebenen Maximums der Brusttiefe aufgenommen: charakteristisch insofern dasselbe Maß bei der vorigen Gruppe schon von der Gesäßtiefe erreicht wurde. Es ist also nicht notwendigerweise das charakteristische Maß an das Maximum gebunden, sondern variiert nach Umständen. Die übrige Rumpfdicken interpolieren sich danach mit Hülfe derer des Kopfes in verständlicher Weise (vgl. Anm. 6—9 der Tabelle). Gegen Typus 3 relativ am stärksten vermindert sich das Minimum der Bauchtiefe (8′), worauf übrigens schon die Bestimmung der Tabelle, verglichen mit der früheren, einigermaßen hinweist. Das nämliche Prinzip findet sich auch in den übrigen Maßen bei der untern Extremität besonders hinsichtlich der Knie- und Wadendicke durchgeführt, obgleich Tab. bis auf die Angabe des relativ schwachen Fußknöchel-Minimums nichts näheres enthält. Ebenso sind daselbst nur hinsichtlich der mittleren Oberarm- und Handdicke bekannte Beziehungen gegeben, nach denen das Fehlende zu proportionieren wäre.

2. Breiten.

Für das Maximum der Kopfbreite, der Dicke proportional, fehlt nach Tab. eine korrespondierende Bestimmung. Die der Halsbreite, als der entspr. Dicke gleich, ist, wie letztere, am Adamsknochen gemessen, der einzige Fall, wo unter den männlichen Typen des zweiten Buchs, noch dazu mit angegebener Modifikation, die stereotype Bestimmung des ersten wiederkehrt. Nach demselben Prinzip wie die Dicken finden sich auch die Rumpfbreiten gegen die von Typus 3 vermindert, wonach die dort angebenen Konsequenzen auch hier nahezu Anwendung finden. Die Schulterbreite erreicht hier nicht einmal mehr das unter den Antiken und ebenso nach Schadow vorherrschende weibliche Maß, sondern entspricht bereits dem der Jungfrau. Sie stellt sich nach Tabelle interpolatorisch mittels Brustwarzenabstand und Rippenbreite dar, welche letztere sich unmittelbar im Längenmaß finden, und somit als Hauptmaße figurieren, wonach sich auch die Gesäß- und Weichenbreite interpolieren. Auffallend kurz ist übrigens der der Brusthöhe gleiche Brustwarzenabstand. Die Rippenbreite übertrifft die des Gesäßes nur um wenige partes. Die Proportionierung der übrigen Maße zu jenen des Rumpfes läßt sich hinsichtlich der untern Extremität leichter als bei den entsprechenden Dicken aus den Bestimmungen der Tabelle übersehen, wonach dann umgekehrt von jenen auf letztere geschlossen werden kann. Ähnliches gilt für die obere Extremität, indem außer dem Maximum auch die mittlere Ober-

arm — sowie die hier zum erstenmale der des Fußes gleiche Handbreite auf die bekannten normalen Verhältnisse hinweisen.

Typus 4 ist auf Grund des vorstehenden als Beweis zu betrachten, daß zwei Typen dasselbe anatomische Teilverhältnis (im Punkte m') haben können, ohne deshalb auch in den übrigen Verhältnissen übereinstimmen zu müssen.

III. Typus 7.

a) Längen.

Der vorliegende Typus ist augenscheinlich eine Charakterfigur jener Klasse von langhalsigen, hoch und zugleich kräftig gebauten Gestalten, wie sie u. a. in Schadows Polyklet sich im männlichen Typus von 71″ dargestellt findet, der ebenda als Maximum der Körpergröße bezeichnet wird und von den Antiken etwa im Borghesischen Fechter ein Gegenstück hat. Gegen den Schadowschen Typus als Naturmodell sind die Verhältnisse der Vertikalteilung der Körperaxe in einzelnen Teilen (Lage des Nabels, obern Penesrandes, Länge der Brustteile) zwar etwas abweichend, in der Hauptsache jedoch (Kopflänge, Halsgrubenhöhe (ae), Rumpflänge und Länge der untern Extremität insbesondere der Unterschenkellänge qz) zeigen sie nahezu Übereinstimmung. Mit dem vorigen Typus hat der in Rede stehende die Kopflänge sowie den hohen schlanken Wuchs gemein. Das anatomische Teilverhältnis im Punkte m' ist von dem des andern kaum verschieden. Die Übereinstimmung des Abstandes qz wurde früher schon hervorgehoben. Das Eigentümliche von Typus 7 liegt wie gegen Schadows Maximum auch gegen Typus 4 in der Verschiebung des Nabels $\bar{k}$ und des mit ihm hier nicht koinzidierenden obern Beckenrandes k. Beide Punkte sind nämlich so tief herabgerückt, daß die des ersteren der von Typus 1 entspricht, der obere Beckenrand sogar um einige partes tiefer zu liegen kommt als dort, welches durch die Relation der Tabelle:

$$\bar{k}z = 2\bar{k}c$$ [32])

charakterisiert wird. Indem andrerseits der Punkt i wie aus der zu seiner Bestimmung dienenden Relation schon zu beurteilen, gegen den vorherigen Fall seine Lage kaum ändert, wird natürlich der Abstand von da bis zum Nabel und um so mehr bis zum obern Beckenrande ein Maximum. Trotzdem hiernach die Beckenhöhe selber nur eine minimale sein kann, fällt das Rumpfende o doch tiefer als gewöhnlich: nämlich nach Tabelle um die Länge b^*f unterhalb der Brustwarzenlinie, was insofern einen relativ großen Abstand repräsentiert, als wie ebenda ersichtlich, auch die bezeichnete Linie tiefer als gewöhnlich, nämlich auf die Mitte

[32]) Daß hier $\bar{k}$, der Nabel, und nicht k, der obere Beckenrand, bevorzugt wird, hat seinen natürlichen Grund in der ihm zukommenden größern konstruktiven Bedeutung. Für letztern Punkt gibt übrigens Tab. ebenfalls eine relativ einfache, wenn auch weniger charakteristische Bestimmung.

der Strecke: oberer Augenhöhlenrand—Körpermitte zu liegen kommt. Daraus folgt sodann naturgemäß um die Rumpflänge wie die der Brustpartie nicht überlang zu erhalten, aus der Bestimmung der Tabelle, wonach der Abstand *io* der Länge Scheitel—Halsgrube entspricht, die Herabschiebung der letzteren und die maximale Verlängerung des Halses. Die übrigen Relationen der Tabelle erklären sich auf Grund resp. als Folge der vorherigen. Relativ hoch ist nur die Lage der Punkte *n*, nach Tab. die Länge *b'q* halbierend, so daß der Abstand *no* hier ein Maximum erreicht (29 p). Im ganzen rückt somit gegen Typus 4 unter entsprechenden Modifikationen der Rumpf um eine Strecke tiefer, indem er sich zugleich um weniges verlängert.

Es findet sich auch hier die Länge der ausgebreiteten Arme ω ω, wie die Bestimmung der Tab. als das Doppelte von *nz* leicht übersehen läßt, größer als die Körperlänge, obwohl die Arme selber gegen den vorherigen Typus relativ kürzer erscheinen, wie sich, da der Kreisbedingung genügt werden muß, durch Verkürzung des Radius $\bar{kz}$ bei gleichzeitiger Erweiterung des Abstandes der Oberarmknorren-Centra von selber erklärt. Durch das Koinzidieren der Halsgrube mit der Linie der letzteren, wird übrigens die Konstruktion gegen den vorigen Fall vereinfacht. Die im ganzen ziemlich naheliegenden Bestimmungen der Tabelle hinsichtlich der Armteile sind selbstredend so mit Rücksicht auf die Konstruktion gewählt.[33]) Bezüglich der Fußlänge erklärt es sich im Anschluß an die im allgemeinen stärkeren Querdimensionen, wenn nicht nur sie, sondern auch die Basis $\bar{\omega}\,\bar{\omega}$ gegen den vorherigen Fall entsprechend sich vergrößert; obgleich auch so die halbe Körperlänge nicht erreicht wird. Die auffallende Kürze, welche Schadows Maximum zeigt, dürfte hiernach wohl als Ausnahme von der Regel zu bezeichnen sein (man vergleiche auch den Borghesischen Fechter).

b) Querdimensionen.

1. Dicken.

Gegen die vorherigen Typen 3 und 4 sind schon die Kopfmaße verstärkt: das Maximum als Mittel von Kopf- und Gesichtslänge am wenigsten, wodurch Gesichts- und Halspartie etwas stärker erscheinen. Die Halsdicke ist natürlich nur in Fällen wie der vorliegende durch die entsprechende Länge bestimmbar. — Von den Rumpfmaßen bleibt trotz ihrer relativen Verstärkung wie vorher die Brusttiefe weit hinter der

---

[33]) Dabei ist zu bemerken, daß, nachdem nach Angabe der Tab. die Länge ωω auf der durch *e* gelegten Horizontale aufgetragen, und ebenso die Punkte o_l o_l (vgl. Fig. 1) auf der durch den Scheitel *a* gehenden bestimmt sind, die Punkte α einfach als Durchschnitte der auf der Mitte der Linie $o_l w$ (in Fig. nicht angegeben) errichteten Senkrechten mit der erstgenannten Horizontalen resultieren.

Casentiefe (Fußlänge) zurück. Die ausnahmsweise Bestimmung des Minimums der Bauchtiefe durch die Beckenhöhe *ko*, die bei normalen mittleren Verhältnissen die Gesäßtiefe zu erreichen pflegt, erklärt sich durch deren minimales Höhenmaß. Brust- und Gesäßtiefe unterscheiden sich hier übrigens viel stärker als in früheren Fällen, indem trotz der Verstärkung jener die letztere gegen die des vorigen Typus bis auf 1 p unverändert bleibt. Die Übereinstimmung der bezüglichen Bestimmung mit denen von Typus 2 und 6 ist bemerkenswert. Die übrigen Maße proportionieren sich wie gewöhnlich, wie die untere Extremität aus den Bestimmungen der Wadendicke und auch der Dicke über dem Fußknöchel übersehen läßt, während hinsichtlich der obern wegen der meist interpolatorisch angegebenen Dicken — mit Ausnahme der Handdicke — nur indirekt aus denen der Breiten auf demgemäß proportionierte Verhältnisse der Dicken geschlossen werden kann.

2. Breiten.

Die Kopfmaße, nach Tab. nur interpolatorisch bestimmbar, lassen die Zunahme gegen den vorherigen Typus um so stärker hervortreten, als die Halsbreite sich relativ vermindert: ein Verhältnis, das sich von da auch auf die Maxima und Minima der Rumpfteile überträgt. Von diesen erhält die Schulterbreite hier — vom Typus 1 abgesehen — ihren größten Wert: Die Bestimmung derselben zu zwei Kopflängen erklärt sich wohl dadurch, daß unter normalen Verhältnissen, wie bereits früher erwähnt, Kopflänge und Abstand: Kinn—Brustwarzenhöhe in der Regel gleich groß zu sein pflegen, indem die Schulterbreite in der Regel durch das Doppelte des letzteren Abstandes sich ausdrückt (vgl. Schadow a. a. O.). Den Brustwarzenabstand vermindert Dürer wie im vorigen Falle bis auf die Brustlänge. Gegen die der Schultern erscheinen übrigens auch hier die Rumpfbreiten wieder sehr stark; nur die der Weichen entspricht durch ihre, wie bereits angedeutet, relativ größere Verminderung dem auch sonst bei normalen Bildungen vorherrschenden Verhältnis zur Schulterbreite.

Nach Tab. ist allerdings nur die Rippenbreite der Rückseite durch Längenmaß als Hälfte von $a\bar{k}$ einfach darstellbar: die der Vorderseite findet sich mittels der ebenfalls interpolatorisch gegebenen Weichenbreite. Als Hauptmaß gekennzeichnet ist wie gelegentlich auch schon im ersten Buche, die dem Abstand *io* gleiche Gesäßbreite. Durch diese Bestimmungen erlangt die Umrißkurve als Ausdruck größerer Kraft und Elastizität wie im Profil hier kräftigere Aus- und Einbiegungen als in den früheren Fällen. Die übrigen Verhältnisse, demgemäß proportioniert, lassen dies nach Tab. bezüglich der untern Extremität allerdings nur aus der Bestimmung der mittlern Breite des Oberschenkels ersehen. Die Verhältnisse der obern Extremität reihen sich im ganzen den bekannten Bestimmungen an.

Vierte Gruppe.

Die beiden Typen 5 und 8 dieser Gruppe repräsentieren jeder in seiner Art, wie bereits vorausbemerkt, den höchsten Grad der Schlankheit, obschon gegen Typus 5 des ersten Buches weit weniger ins Extrem gegangen wird. Dies findet sich schon in der beiden gemeinsamen Kopflänge von 70 p angedeutet, die demnach noch das Maß von $\frac{1}{9}$ Körperlänge der 3. Gruppe 1. Buchs übertrifft. Der genauere Vergleich läßt übrigens die Entstehung des ersteren von beiden als aus Typus 4 des ersten Buches, durch geringe Abänderungen hervorgegangen, leicht übersehen. Gegen Typus 8 unterscheidet sich derselbe dadurch, daß bei ihm die Vertikalverhältnisse den äußersten Grenzen elancierten Wuchses entsprechen, die Quermaße dagegen noch nicht als Minima erscheinen. Bei Typus 8 dagegen verhält es sich im ganzen umgekehrt.

I. Typus 5.

a) Längen.

Das anatomische Teilverhältnis von Ober- und Unterkörper in *m'* ist appr. dasselbe wie bei Typus 4 des 1. Buches. Rechnet man für den vorliegenden Fall die Rumpflänge anstatt zum Punkte *o* bis zu dem um 6 p. darunter liegenden, daher für diesen Typus mehr charakteristischen Ende des Hodensacks, so würde sich gegen letztgenannten Typus die Rumpflänge nur um 1 p. vermindern, während gleichzeitig der Rumpf um ca. 3—4 partes tiefer rückte. Um ebensoviel verlängert sich zugleich der Kopf, trotzdem derselbe nach Tab. gegen die obigen sehr deutlich als Minimum gekennzeichnet ist, indem seine Länge, anstatt wie sonst *df*, hier nur den Abstand *db'* erreicht. Die angegebenen geringen Änderungen genügen, die Proportionsgesetze einfacher und schärfer präzisierbar zu gestalten als bei T. 4 im 1. Buche. Zunächst stimmen beide in der Lage von *i* überein, da nach der Relation der Tabelle

$$2\,ai = iz$$

auch hier genau auf dem obern Drittel der Körperaxe liegt. Die relativ hohe Lage des Nabels bekundet sich darin, daß das Teilverhältnis der Körperaxe hier im Gegensatz zu den früheren Fällen einen kleineren Wert als der goldene Schnitt ergibt. Entsprechendes läßt die Bestimmung des obern Beckenrandes, als auf der Mitte von *fC.* gelegen, ersehen. Beide Punkte bleiben demgemäß, wie *i*, in ihrer Lage gegen Typus 4 des 1. Buches ungeändert. Das Heraufrücken von *o* zeigt im Anschluß daran die fernere Bestimmung der Tab., wonach wie in sonstigen normalen Fällen die Beckenhöhe der Kopflänge entspricht. Durch dies Heraufschieben von *o* wird der Abstand *ao* zum Minimum, indem nur hier die Körpermitte unterhalb von *o* fällt, was in der Natur wohl sonst kaum vorkommt. Darauf deutet übrigens auch die Bestimmung der Tabelle, wonach *ao* sich nicht größer als der Vertikalabstand *k'z* darstellt. Da

andrerseits das obere Rumpfende *e*, damit der Hals nicht allzu kurz ausfällt, weniger als *o* heraufrücken darf, so erklärt sich dadurch wiederum die minimale Rumpflänge *eo*.[34]) Indem andrerseits, der Lage von *m'* entsprechend, auch *n* sich gegen Typus 4 des 1. Buches kaum verändert, erklärt sich wieder der für den Geschlechtsteil übrig bleibende minimale Raum *no*, weshalb, um dieses auszugleichen, der Hodensack um das vorher abgegebene Maß unter das Rumpfende sich verlängert findet.

Der Charakter des Extremen läßt sich weiter in den Verhältnissen der untern und obern Extremität verfolgen. Zunächst ist die Länge des Unterschenkels: Abstand *qz*, ein Maximum, indem nur hier dieselbe das $2\frac{1}{2}$fache der Kopflänge[35]) erreicht, was überhaupt nur möglich, solange die letztere ein Minimum ist. Nahezu als Maximum charakterisiert sich ferner auch die Armlänge $\alpha o'$; da die Kreisbedingung hier nicht stattfindet, konnte sie gegen Typus 4 des 1. Buches etwas abgekürzt werden. Ebendies gilt hinsichtlich der Länge $\omega\omega$. Bezüglich der entsprechenden Länge $\overline{\omega}\,\overline{\omega}$ läßt Tab. eine stärkere Verkürzung dieser Basis erkennen, indem sie hier nur die Hälfte von *dz*, also ein gegen die halbe Körperlänge relativ stark verkürztes Maß erreicht.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Verhältnisse entsprechen denen des Typus 4 1. Buches fast genau: der Querschnitt des Gesichts bildet wie dort ein volles Quadrat. Ebendies gilt auch bezüglich des Halses. In den Rumpfmaßen herrscht zunächst nur insofern ein Unterschied, als die Brusttiefe, um mit der Natur in Übereinstimmung zu bleiben, gegen die des Gesäßes, welcher sie im 1. Buche nur gleich kam, etwas verstärkt werden mußte. Als Hauptmaß stellt sie sich jedoch in Tab. nicht dar, sondern vielmehr die beiden andern: Bauch- und Gesäßtiefe, letztere insbesondere als Hälfte von $m'q$ gekennzeichnet, jene als Modifikation des vorherigen Typus durch die Länge $g'k$ staatt ko ausgedrückt. Die übrigen Maße zeigen gegen Typus 4 1. Buches nur minimale Veränderungen. Die Proportionierung der untern Extremitätsteile zu denen des Rumpfes, als gegen die vorherigen relativ vermindert, werden in Tab. insbesondere durch die Bestimmung der Kniedicke angedeutet, Analoges ist ebenda in den Dicken der obern Extremität zu ersehen, außer durch die mehrfach wiederholte Bestimmung des Oberarm-Maximums durch den Abstand $a'b'$, d. h. den Vertikalabstand der höchsten Armpunkte bis zum Armspalt auch durch die normale Verhältnisse charakterisierende Bestimmung der Handdicke als vierten Teil von deren Länge.

---

[34]) Halsgrube und Linie der Oberarmknorren-Centra koinzidieren im vorl. Falle.

[35]) In Tabelle findet sich dafür die gleichwertige Angabe $aq = 5f\,'k'$.

2. Breiten.

Die Bestimmung der Kopfbreite durch die Gesichtstiefe resp. die ihr gleiche Gesichtshöhe b^*d läßt nach Tab. gegen Typus 4 des 1. Buches eine geringe Verminderung derselben erkennen, demgemäß auch die Gesichtsbreite, der Hals am wenigsten. Dem entgegengesetzt finden sich die Rumpfmaße im ganzen etwas vergrößert, wodurch dann umsomehr der Eindruck größerer Kraft auch in der Vorderansicht entsteht. Am meisten ist verhältnismäßig die Schulterbreite gewachsen, sodann die Rippenbreite, während die übrigen nur relativ geringe Zunahmen erkennen lassen. Gleichwohl bleibt auch hier die Schulterbreite noch so schmal, daß die an sich für derartige Verhältnisse keineswegs übermäßig große Rippenbreite dagegen wie bisher sehr stark erscheint. Gesäß- und Rippenbreite sind überdies stärker als sonst unterschieden, so daß darin die Überschreitung der normalen Verhältnisse gegen die Schulterbreite noch mehr hervortritt. Die letztere bestimmt sich nach Tabelle auf dieselbe Art wie Typus 3, nämlich als vierfaches des Abstandes eb', woraus demnach dieselben Konsequenzen wie dort zu ziehen wären. Die Rippenbreite findet sich nach Tabelle am einfachsten durch Interpolation. Die scheinbar abnorme Kürze des Brustwarzenabstandes erklärt sich dadurch, daß wie bereits bemerkt, hier nicht df, sondern db' der Kopflänge entspricht. Die der Fußlänge gleiche Weichenbreite klingt schon an das Frauenhafte an. Der Gesäßbreite entspricht, im Anschluß daran die Oberarmlänge, wozu als drittes Analogon der Abstand der Oberschenkelknorren-Centra als dem Unterarme gleich hinzutritt. Am meisten plausibel ist offenbar die zuletzt genannte, sofern sie durch Anlegen des Unterarms den mittelbaren Vergleich gestattet. Von den übrigen, den Rumpfverhältnissen sich anschließenden Breiten deuten in der untern Extremität dies Verhältnis insbesondere die wie sonst der Kniedicke entsprechende Wadenbreite, in der obern die bereits diskutierte Bestimmung des Maximums der Oberarmbreite, indirekt auch die des Unterarmmaximums an, sofern das letztere unter sonst normalen Verhältnissen von der Handbreite kaum abzuweichen pflegt.

II. Typus 8.

a) Längen.

Vor allem die Lage des Endpunktes o und die sie kennzeichnende Relation der Tabelle:

$$b^*o = oz$$

ist hier von Bedeutung, und charakterisiert den vorliegenden gegen den vorherigen Typus, wie bereits bemerkt, als einen dem Extrem sich zwar nähernden, doch dasselbe nicht völlig erreichenden. Mit o rückt zugleich e, das obere Rumpfende soweit herab, daß nach Tab. die Rumpflänge selber $\frac{1}{3}$ Körperlänge, also nicht viel mehr als im vorigen Falle

beträgt.[36]) Mit dem Rumpf selber rückt zugleich der Teilpunkt *i* soweit herunter, daß nach Tabelle dessen Länge darin gerade halbiert wird. Die Verschiebung von Nabel und oberm Beckenrand, welche beide wie vorher nicht koinzidieren, ist als durch jene bereits bedingt, hier weniger bedeutsam: ihre Bestimmungen tragen nach Tab. mehr zufälligen Charakter. Auch der anatomische Teilpunkt von Ober- und Unterkörper rückt, obwohl nur wenig, nach abwärts, indem er nach Tabelle den Abstand *eq* halbiert: die Lage der Kniemitte selber erscheint dabei, wie die bezügliche Relation der Tabelle andeutet, nur unwesentlich verändert. Eigentlich sollte man meinen, daß auch die Brustpunkte: Linie der Brustwarzen (Punkt *f*) und unterer Kontur (Punkt *g*), gegen den Scheitel eine tiefere Lage haben würden. Dürer nimmt dies aber nicht an, sondern läßt beide auf nahezu gleichem Scheitelabstande, verlängert jedoch, den so entstandenen übermäßigen Zwischenraum *gi* auszufüllen, das Brustbein unterhalb von *g* bis zum Punkte *g'* um nicht weniger als 15 p., wodurch er zwar seinen Zweck vollkommen erreicht, aber die natürlichen Skelettverhältnisse doch wohl etwas zu sehr für seine Zwecke transformiert. Durch das Herunterrücken von *o*, während *n* seine Lage nur um ein Minimum ändert, wird der naturgemäße Raum für den Geschlechtsteil, ohne das im vorigen Falle angewandte künstliche Mittel, die Hodensackverlängerung, wieder gewonnen;[37]) die Relation der Tabelle, wonach *b'* auf der Mitte von *an* sich befindet, sagt daher gegen Typus 5 nichts wesentlich neues, sofern sich *b'* sowohl wie *n* gegen jenen kaum ändern.

Von der obern Extremität ist nicht nur die Länge ωω der ausgestreckten Arme, sondern auch die Armlänge *ao'* selber ein Minimum; jene repräsentiert zugleich den einzigen Fall, wo das genannte Maß kürzer als die Körperlänge ist. Der Oberarm läßt allerdings nach den bezüglichen Bestimmungen kein Minimum, eher einen mittelgroßen Wert erkennen. Demzufolge muß daher der Unterarm auf Grund der ferneren Bestimmung, wonach in vertikaler Haltung die Linie der Handwurzeln mit der Körpermitte koinzidieren soll, notwendig ein solches repräsentieren, ebenso die Hand, worauf schon die, dem Abstand *di* gleichzusetzende Länge Unterarm plus Hand[38]) schließen läßt. Minima sind außer Kopf- und Armteilen auch der dem Unterarm gleiche Fuß, sowie die ganze nach Tabelle der Armlänge gleichzusetzende Basis $\overline{\omega}\,\overline{\omega}$.[39])

---

[36]) Die Halsgrube koinzidiert, wie vorher, mit der Linie der Oberarmknorren-Centra.

[37]) Direkt läßt dies die in Tab. nicht benutzte Beziehung übersehen, wonach *m'* und *C* symmetrisch zu *n* liegen.

[38]) Diese Bestimmung hat etwas Plausibles dadurch, daß sie sich bei entsprechender Armhaltung leicht kontrollieren läßt.

[39]) Der Abstand *p'p'* ist zugleich der Länge *in* gleich.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Der auf Kosten der Gesichtslänge relativ stark erhöhte Schädel erklärt vielleicht, daß die Kopfdicke als einziger Fall dieser Art gegen Typus 5, wenn auch bloß um 1 p. verstärkt ist, wodurch der Hinterkopf voller erscheint. Die Gesichtstiefe nach Tab. jedoch hier excl. Nasenvorsprung, findet sich wie im vorigen Falle, während die Halsdicke, obgleich derselbe wie vorher, naturgemäß eine andere Bestimmung als dort entspricht. Die Rumpfmaße charakterisieren sich dagegen bis auf die relativ starke Beckentiefe, die sogar das Maximum der Brust, wie bei schwächlichen Bildungen, wenn auch nur äußerst wenig überschreitet, im ganzen als Minima. Demgemäß wird umsomehr, wie in den früheren Fällen, die Brusttiefe von der der Case (Fußlänge) übertroffen.

Sie stellt sich übrigens unter den in Tab. gegebenen Rumpfmaßen dieses Typus als dritter Teil der Nabelhöhe $a\bar{k}$ allein als Hauptmaß dar. Die Dicke in *o* ist wohl mehr zufällig der Handlänge gleich, daher die interpolatorische Bestimmung näherliegend. Auch die übrigen Maße sind im Anschluß an die Rumpfdicken relative Minima: obwohl Tabelle bezüglich der untern Extremität dafür keine dies andeutende Ausdrücke aufweist, da die meisten bis auf das Minimum über dem Fußknöchel sich interpolatorisch bestimmen. Auch bei den Armdicken geben die von den früheren etwas abweichenden Bestimmungen hier weniger festen Anhalt, sodaß man im allgemeinen darauf angewiesen bleibt, von den Breiten auf jene zu schließen.

2. Breiten.

Die Kopfbreite bestimmt sich wie vorher. Sie kommt, der Dicke analog, dem Typus 5 noch gleich, während Gesicht und Hals schon schmaler erscheinen. Die einfache Bestimmung des letzteren durch die Länge b^*d' (vgl. Tab.) erklärt sich offenbar durch die minimale Gesichtshöhe. Den Dicken analog stellen sich auch die Rumpfbreiten im ganzen als Minima dar: nur der Brustwarzenabstand macht eine Ausnahme, wie auch die Bestimmung der Tabelle verdeutlicht, demzufolge er der Länge des ganzen Brustbeins eg', anstatt wie in früheren Fällen der Brustlänge eg entspricht. Daß die Schulterbreite sich als Minimum findet, zeigt unmittelbar der Vergleich der in Tab. gegebenen Bestimmung mit der des vorhergehenden Falles. Dieselbe ist nämlich wie dort als vierfaches des Abstandes eb' dargestellt und gestattet somit die gleichen Schlüsse, sodaß also auch die Oberarmbreite als Minimum sich charakterisieren würde. Bezüglich des Verhältnisses der übrigen Rumpfmaße zur Schulterbreite gelten selbst für diesen extremen Fall der Schulterbreite die früheren Bemerkungen. Von den Angaben der Tabelle ist die der Gesäßbreite durch die Länge *io* als Hauptmaß gekennzeichnet, da die Rippenbreite

sich interpolatorisch bestimmt; die der Weichenbreite in *i* durch *fk* begreift sich leichter, wenn man beachtet, daß diese Länge zugleich der von *i* bis zur Höhe der Brustwölbung entspricht, da wo das Maximum der Schulterbreite stattfindet. Auch in den Bestimmungen der übrigen Breiten findet sich ihre minimale Größe mehr oder weniger angedeutet. Insbesondere läßt dies bei der unteren Extremität die der Kniebreite übersehen, während die der Waden sich wie sonst nach der jener korresp. Dicke proportioniert. Bezüglich der obern war vom Maximum bereits die Rede: auch die mittlere Oberarmbreite proportioniert sich demgemäß, wie unter sonstigen Verhältnissen, worauf auch ferner die Übereinstimmung von Hand- und Unterarmbreite schließen läßt.

Das Resultat des Vergleichs der männlichen Typen beider Bücher lehrt, daß nur drei, nämlich Typen 1, 3 und 4, in wenig modifizierter Form als Typen 1, 3 und 5 vom 1. in das 2. Buch übergegangen sind, dagegen an Stelle von Typus 2 des 1. Buches zwei davon wesentlich verschiedene Typen niederen oder höchstens mittleren Wuchses und relativ volleren Formen substituiert oder besser gesagt, zwischen Typen 1 und 2 des 1. Buches eingeschoben worden sind, dagegen der letztere vielleicht als gar zu schematisch wegblieb. Desgleichen findet sich Typus 4 des ersten Buches durch zwei andere ersetzt, welche im zweiten schon als Extrem auftreten, wovon der eine Typus 5 aus jenem unmittelbar als Modifikation resultiert, wie nachgewiesen, der andere, Typus 8 als Extrem der Schmalheit charakterisiert wird. Dagegen ist Typus 5 des ersten Buches, wie es scheint, von Dürer selber als darin zu weitgehend, im zweiten beseitigt, auch nichts ihm Analoges dafür substituiert worden.

Übrigens spricht Dürer hinsichtlich der Bestimmungen des zweiten Buches, wie bemerkt, nur von einer »andern« Meinung, ohne dieselbe als die bessere zu erklären.

(Fortsetzung folgt.)

Die Allegorie des Lebens und des Todes in der Gemäldegalerie des Germanischen Museums.

Von **Ludwig Lorenz.**

Im Vergleich zur italienischen Malerei bietet uns die nordische im 15. Jahrhundert nur sehr wenig Beispiele allegorischer Darstellungen. Eine der merkwürdigsten Schöpfungen dieser Art und zugleich ein Kunstwerk von hoher Vollendung befindet sich in der Gemäldegalerie des Germanischen Museums in Nürnberg. (Nr. 135.)

Es ist eine Allegorie des Lebens und des Todes in Form eines zweiteiligen Tafelbildes. Rechts sehen wir eine lachende Sommerlandschaft. Durch ein fruchtbares Tal, das mit grünen Wiesen und anmutigen Baumgruppen, mit Luft- und Wasservögeln reich belebt erscheint, schlängelt sich ein schmaler Flußlauf dem Hintergrunde zu und mündet hier in einen See, dessen baumreiche Inseln und Halbinseln den Blick nach dem Gebirge am Horizonte überleiten. Im Mittelgrunde erhebt sich zur Linken auf steilem Felsen eine trotzige Burg, unter ihr breitet sich im Tale eine von Mauern umgebene türmereiche Stadt aus. Vorn sitzt auf blumenprangendem Boden ein junges Liebespaar in reicher, höfischer Tracht, zu dessen Füßen zwei nackte Kinder miteinander spielen. Die herrliche Landschaft weckt im Beschauer eine starke Lebensfreude, erfüllt ganz mit dieser Empfindung die Seelen der beiden Liebenden, die sorglos, wie die spielenden Kinder vor ihnen, versunken im Glück des Momentes, Vergangenheit und Zukunft vergessen, nicht ahnend, wie nahe den Menschen Tod und Verderben zu jeder Stunde sind.

Auf dem linken Bilde sehen wir eine Darstellung tiefsten Verfalles: Auch hier ein Felsen, von einer Burg bekrönt, aber sie ist fast ganz zerstört, der mächtige Bergfried ist halb eingestürzt, der Hauptbau ohne Dach, und, wie es scheint, ausgeraubt. Das Tal ist durch einen überstrengen Winter in eine Eislandschaft verwandelt worden. Die Häuser

sind zum Teil zerstört, das Tier- und Pflanzenleben scheint erstorben. Vorn liegt, grauenvoll zu sehen, ein ganz abgezehrter Leichnam. Der von Eis umgebene zerknickte Baum nahe dem Rande des Bildes verkörpert noch einmal den Gedanken des Malers: allem Geschaffenen ist ein Ziel gesetzt: Vergehn und Sterben.

Das Gemälde ist sicher das Werk eines bedeutenden Meisters. Das zeigen aufs klarste seine Vorzüge: die außerordentliche Kunst in der Vertiefung des Raumes, die liebevolle Wahrheit in der Wiedergabe der durchaus nicht stilisierten Pflanzen, die feinsinnige Darstellung des nackten Körpers, das Verständnis für organische Bewegung (in den Händen des Liebespaares) und der hohe Schönheitssinn in den Typen. Und welche reiche Phantasie entwickelt der Maler in der Kontrastierung der beiden Landschaften wie auch der menschlichen Gestalten! Die Farbengebung hat etwas miniaturhaft Feines, Zartes, in der hellen Stimmung an Wasserfarben erinnernd. Der Rasenboden zeigt ein stumpfes Moosgrün, das Gewand der Dame ist von grünem Brokatstoff, der Hintergrund der Landschaft ist in lichtem Blau gegeben.

Im Katalog trägt das Bild die Bezeichnung: Oberdeutsch um 1480. In einer Anmerkung liest man, daß Waagen das Gemälde dem Gerrit von der Meire zugeschrieben habe. Und in der Tat, wenn auch diese Benennung eine sehr vage ist, da es beglaubigte Bilder von Gerrit nicht gibt und die ihm zugeschriebenen, wie das Triptychon im Museum zu Antwerpen, keine sicheren Vergleichspunkte darbieten, so ist doch die Möglichkeit eines niederländischen Ursprungs nicht zu leugnen. Der Typus der Dame erinnert sehr an flandrische Gemälde, ebenso auch die burgundische, bei Memling so häufige Flügelhaube. Eine ähnliche Flußlandschaft mit steilen Felskegeln und weitem Fernblick findet sich beim Meister von Flémalle. Deutsch dagegen mutet der Geist des Bildes an, deutsch ist vor allem auch das Kolorit weit eher als niederländisch; denn mit der Farbengebung irgend eines van Eyckschülers hat es nichts zu tun. Nun gibt es wirklich einen deutschen Künstler, zu dessen Werken das Bild in sehr engen Beziehungen steht: der Meister des Hausbuches, der im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts am Mittelrhein heimisch, seine seltenen Stiche schuf.

Vergleichen wir den Jüngling unseres Bildes mit dem auf Blatt 75 der Lehrsschen Ausgabe der Stiche dieses Meisters, so finden wir einen sehr verwandten Gesichtstypus, das starke Kinn, die breite Wangenlinie, die energisch gebildete gerade Nase. Vor allem aber ist die ganze vornehme Art in der Haltung, dem Sitzen des Jünglings eine ähnliche. Genaue Übereinstimmung in der Tracht begegnet uns hier zwar nicht, wohl aber auf der von Lehrs und Lippmann mit Recht dem Meister

zugeschriebenen Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, ein Liebespaar darstellend (Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen Bd. XX, 1899. S. 176). Man beachte das Barett mit der Feder, das Wams mit dem dreieckigen Ausschnitt und Kleinigkeiten wie Dolch und Beutel. Ganz überraschend wirkt dann die Gleichheit in der Behandlung des nackten Körpers, wenn man den Stich L. 58 herbeizieht. Der Leichnam des Bildes ist in der Zeichnung des Brustkorbes, deren anatomische Wahrheit in jener Zeit unvergleichlich ist, vom »Tode« auf dem Stiche kaum zu unterscheiden. Auch in Armen und Beinen, namentlich der Bildung der Gelenke, zeigen sich frappante Ähnlichkeiten. Der Kopf des Todes allerdings weist Verschiedenheiten von dem des Leichnams auf. Die spielenden nackten Kinder, ein seltener Vorwurf in der nordischen Kunst jener Zeit, lassen sich in ihren sehr natürlichen, naiv-drolligen Bewegungen mit jenen auf den Stichen L. 59—61 vergleichen. Nur sind sie auf dem Bilde stilisiert. Auch im Hausbuche kommen Kinder vor, die lebhaft an jene auf dem Gemälde erinnern. (Siehe Blatt 16a.) Für den Teich mit Schwan und Fachwerkhaus haben wir ein Analogon auf Blatt 20a des Hausbuches. Die Beziehungen erstrecken sich ferner auf die liebevolle Darstellung der Pflanzen, durch welche sich ja der Stecher besonders auszeichnet. Man vergleiche die Maiblumen auf dem Stiche L. 58 mit denen hinter beiden Kindern auf dem Bilde. Wenn endlich in der Vertiefung des Raumes der leider immer noch anonyme Stecher Bedeutendes leistet, so scheint ihn der Schöpfer des Gemäldes darin freilich noch zu übertreffen. Der See des Hintergrundes mit seinen baumreichen Inseln und Halbinseln kehrt wieder auf dem Stiche L. 74.

Es bleibt nun noch übrig, das von Lehrs und anderen mit Recht als ein eigenhändiges Gemälde des Meisters bezeichnete Bild, den Kalvarienberg im Museum zu Freiburg i. B. und die sonst ihm zuerkannten Bilder vergleichender Prüfung zu unterziehen. Da zeigen sich freilich nicht unwesentliche Verschiedenheiten im Kolorit und in der Technik. Ja, die breite, konturierende Malweise scheint zu dem miniaturhaft Feinen des Nürnberger Bildes geradezu im Gegensatz zu stehen. Bloß auf Grund der Betrachtung der Gemälde würde man niemals auf den Gedanken kommen können, es handle sich hier um einen und denselben Künstler. Verglichen mit jenen des Hausbuchmeisters offenbart das Nürnberger Bild eine nähere Beziehung zur flandrischen Kunst. Nun würde es sich andererseits aber auch nicht leugnen lassen, daß weitgehende Unterschiede zwischen den Stichen und den Gemälden des Meisters bestehen, und man könnte es begreiflich finden, daß er in einem miniaturhaft feinen Bilde mehr im Stile seiner Stiche und Zeichnungen gearbeitet habe.

Immerhin wäre es allzu gewagt, das Bild dem Meister selbst zuzuschreiben. Daß starke Beziehungen zwischen dem Maler und dem Hausbuchmeister festzustellen sind, kann nicht bezweifelt werden; mehr als dies: wir müssen den Maler als einen von ganz ähnlichem Geiste erfüllten Künstler betrachten. Er teilt mit ihm alle Vorzüge seines Talentes, wie sie oben bei der Charakteristik des Bildes geschildert worden sind. Ich möchte noch einmal auf das tiefeindringende Studium des Nackten und die phantasievolle Darstellung der Landschaft hinweisen. War der Maler ein Schüler des Stechers? Dann war er ihm ebenbürtig, ja beinahe überlegen. Und von diesem bedeutenden Künstler anzunehmen, daß er ein Nachahmer gewesen sei, fällt schwer.[1]) Oder soll man eine Abhängigkeit des Hausbuchmeisters von dem Maler des Bildes vermuten? Diese Annahme hätte mehr Wahrscheinlichkeit für sich. Wo aber war dann die Heimat des Nürnberger Anonymus, von dem bisher nur dies eine Werk entdeckt werden konnte, zu suchen? Erfahrenern Forschern muß ich es überlassen, weitere Vergleiche zu ziehen und die Frage zu entscheiden, ob in den Werken des Hausbuchmeisters und dem herrlichen Nürnberger Bilde zwei verschiedene künstlerische Persönlichkeiten von hohem Range und ebenso sehr verknüpft durch äußere Einwirkung, wie durch innere Verwandtschaft sich offenbaren, oder hier doch ein und derselbe Künstler erkannt werden muß.

[1]) Auch dürfte das Bild schwerlich später als die reife Schaffenszeit des mittelrheinischen Künstlers anzusetzen sein.

Zur Geschichte der Plastik Schlesiens von ca. 1550—1720.

Von **Berthold Haendcke.**

Da die Geschichte der deutschen Plastik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts noch ein so sehr wenig bearbeitetes Gebiet, der Mangel an urkundlichen Forschungen ein überaus großer ist, so ist es m. E. berechtigt, auch auf Denkmäler dieser Zeit hinzuweisen, die entweder zunächst noch als vereinzelt zu betrachten oder deren Verfertiger dem Namen nach nicht ermittelt sind.

In Schlesien macht sich, wie bekannt, seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts vorübergehend ein unmittelbarer und andauernd ein indirekter künstlerischer Einfluß Italiens geltend. Er wird jedoch, insbesondere im Hinblick auf die Bildhauerei, bereits seit ca. 1550/60 durch niederländische Meister kompensiert bez. ergänzt.[1])

In monumentaler Weise verschaffen sich italienische Anschauungen zuerst in den Bischofsgräbern zu Breslau und zu Neisse Geltung. Wir sehen entweder die liegende Statue des Verstorbenen auf einem Kastensarkophag unter einem Baldachin oder auf seinem Sarge, der an die architektonisch und bildhauerisch geschmückte Wand angelehnt ist. Das älteste Grabmal, das des Bischofs Turzo[2]) (1486—1520), an den Dürer 1508 ein — verlorenes — Marienbild verkaufte, dürfte nach der großflächigen Formenbehandlung zu urteilen von einem Italiener gearbeitet sein, ohne daß damit dem Werke ein besonders hoher künstlerischer Wert zugesprochen werden soll. Die Meißelführung in dem ursprünglich weißen, jetzt rotbraun angestrichenen[3]) Salzburger Marmor ist trotz jener

---

[1]) A. Schultz, Die wälschen Mauer in Breslau. Zeitschr. d. Ver. f. Gesch. und Altertum Schlesiens 9. und derselbe: Schlesisches Kunstleben im 15.—18. Jahrhundert.

[2]) Dom zu Breslau.

[3]) Vgl. dazu eine im Museum schlesischer Altertümer vorhandene Skizze und Luchs Fürstenbilder V. Schlesiens Kunstdenkmäler v. Alw. Schultz 24. Vgl. auch hierzu das während der Drucklegung dieses Aufsatzes erschienene große Prachtwerk »Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler« mit Text von H. Lutsch. Breslau, 1903. Tfl. 80.

großzügigen Weise derb und die Charakteristik des Verschiedenen ohne Tiefe. Vorbildlich blieb aber die Lage des Bischofs, der auf der rechten Seite schlafend daliegt und das Haupt in die Hand des aufgestützten rechten Armes gelegt hat.

Lutsch weist in dem Verzeichnis der Schlesischen Kunstdenkmäler I 212 darauf hin, daß das Denkmal Heinrich Rybischens, des kaiserlichen Rates, in der Elisabethkirche zu Breslau von desselben Künstlers Hand sei — die Wappen oder das ganze Werk (?) meißelte M. F. 1534, nach Lutsch »Bilderwerk« S. 162 —. Die Anlage war ursprünglich auch die eines Baldachingrabes. Jetzt ruht der Verstorbene in Lebensgröße auf einem über hohem Sockel sich erhebenden, von Pilastern umrahmten und mit sehr niedriger Kassettendecke abgeschlossenen Aufbau, vor dem eine zweiachsige Halle mit kräftigem Abschlußgesims und ornamentaler Krönung gesetzt ist. Das Denkmal ist von 1544 datiert. Es ist leider so aufgestellt, daß ich keinen ganz befriedigenden Standpunkt gewinnen konnte. Immerhin halte ich angesichts des jetzt in sorgfältigerer Weise energisch und in bildhauerischer Auffassung modellierten Kopfes, in Hinblick auf die sehr ähnlichen architektonischen Formen die Hypothese Lutschens für durchaus annehmbar. Wenn derselbe Autor auch das Grabmonument des 1535 verstorbenen Canonicus Saur in der Kreuzkirche demselben Künstler zuweisen will, so machen dies fraglos die zahlreichen und sehr prägnanten Erinnerungen an die Architektur, an die Ziermotive der beiden ersten Denkmäler. Wenn weiterhin derselbe Forscher den Gedanken ausspricht, daß das Haus Junkerstraße 2, das Seyfried Rybisch 1540 erbauen ließ, von dem nämlichen Architekten bez. Bildhauer, der jene drei Grabmäler schuf, errichtet sei, so habe ich dagegen nichts zu erinnern, da die architektonische Formensprache in der Tat sehr verwandt ist.

Wie bereits bemerkt, wandelt sich etwa um die Mitte des Jahrhunderts der Stil. E. v. Czihak[4]) schreibt zu diesem Punkt: Bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts sehen wir den Stil mit Elementen versetzt, welche bekunden, daß er seinen Höhepunkt bereits überschritten hat und sich zum Barock neigt. Es zeigt sich ein Übermaß von Gliederungen, eine allzureiche Verwendung von Konsolen, Medaillons und Masken, von Kartuschen, Roll- und Flechtwerk nebst sonstigen bildhauerischen Zutaten. Auch die Allegorie macht sich bemerkbar. Die Figuren, abgesehen von dem Verstorbenen und seiner Familie, erscheinen in antiker Tracht und mit den Symbolen, welche ihnen das Altertum beilegte, ausgestattet. Das Epitaphium ist zum zierlichen Wandaufbau geworden, der entweder in Stein, oftmals mit Verwendung verschieden-

4) Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift V S. 189.

farbiger Steinarten oder in Holz ausgeführt wird. In letzterem Falle tritt stets Staffierung, Bemalung und Vergoldung hinzu.“

Die Ornamentik, wie sie hier geschildert wird, ist diejenige, die in den Niederlanden ausgebildet wurde. Vermittelst derselben ist das sandsteinerne Nischengrab des Bischofs von Logau (1562—1574) zu Neisse ausgeziert. Auf einer von Konsolen getragenen Platte und unter einem von zwei korinthischen Säulen getragenen Baldachin liegt im vollen Schmucke seiner Amtstracht der Prälat. Er hat den Körper auf die rechte Seite herumgedreht und das Haupt in die rechte Hand gestützt. Er scheint »unruhig« zu schlafen. Hinter ihm stehen in drei durch korinthische Pilaster eingerahmten flachen Nischen Christus — mit seltsam bösem Blick —, ein finstrer mürrischer Johannes der Täufer und ein hochbegeisterter Johannes Ev.

Das Grabmal ist leider zu hoch angebracht, wodurch die Züge des Bischofs ungenügend sichtbar werden. Trotz mancher Schwächen in der Durcharbeitung der Überschneidungen, der Drapierung der Stoffe, trotz des mißglückten Strebens nach lebhaftem Ausdruck der Empfindungen sind die Bildhauereien zu loben. Sie sind vor allem wirklich plastisch gedacht. Der Linienfluß im Kontur, die Gesten, die Gewandung und, trotz jener Ausstellungen auch der Gesichtsausdruck — alles zeugt von einem künstlerischen Sinn, der nicht vielen Steinarbeiten dieser Periode eigentümlich ist.

Ob der Urheber der Skulpturen ein Einheimischer oder ein Niederländer war, vermag ich nicht zu entscheiden. Ein Italiener war er nicht.

Weit reicher ist die Ausstattung der Gerstmannschen Kapelle in der Kirche zu Neisse. Das Porträt des aus Bunzlau gebürtigen Prälaten Martin Gerstmann, der 1574/75 Bischof von Breslau wurde und 1585 in Neisse starb, ist das am wenigsten gelungene Bildwerk. Es ist gedacht, als ob der Bischof hinter einem offenen Fenster, vor dessen Bank ein Teppich herabfällt, sitze und den Segen erteile. Das aus braunrotem Marmor in flachem Relief gearbeitete, keineswegs geschickt auf die Fläche projizierte Bildnis scheint auf den ersten Blick recht frisch und naturwahr geschaffen zu sein; bei näherer Untersuchung sieht man, daß es nur derb und zufahrend, geistlos modelliert ist. Weit besser ist ohne Frage der von dem Bischof gestiftete und sicher ältere Altar. Die rechteckige Altartafel ist bemalt, in niederländisierendem Geschmacke prunkvoll verziert und nach Art der alten Triptychen in Mittelbild und Seitenflügel abgeteilt.

Auf der Altar-Staffel kniet zur Linken im Profil nach rechts der trefflich charakterisierte vornehme Geistliche. Zur Rechten ist sein Wappen angebracht. In der Mitte die Reliefplatte mit dem Abendmahl.

Als Hauptbild wählte der Künstler die Kreuzigung mit Maria, Maria Magdalena und Johannes; im Hintergrunde erblickt man in ganz flachem Relief die Krieger und Jerusalem. Auf den durch je zwei Säulen abgetrennten „Flügeln“ steht oder sitzt in kleinen übereinandergestellten Nischen der Heiland als Betender in Gethsehmane, als Gegeißelter, als Gekrönter und Verspotteter. Der Auferstandene und der Pelikan sind auf dem Simse im bekrönenden Relief verwendet.

Diese Skulpturen sind wertvoll. Das Abendmahl birgt natürlich viele Erinnerungen an das Lionardos, ohne zu einer einfachen Kopie zu werden. Bei genauerem Durchsehen wird man eine erhebliche Anzahl von selbständig gefundenen, zweckentsprechenden Bewegungen finden. Auffallend sind die nach Sachsen[5]) die Aufmerksamkeit lenkenden langen schmalen Köpfe. Die Stoffe fallen in ruhigem schönen Wurf, sind elegant in feine und weiche Falten gelegt. Hierzu paßt die vornehme Haltung der Männer. Alle Einzelheiten sind mit eingehendem Fleiße, aber nicht hart und peinlich ausgemeißelt. Vorzüglich sind die Einzelbilder des Heilands, sowohl in Bezug auf die Gebärden, die die Empfindungen interpretieren sollen, als auch hinsichtlich der Technik. Die große Kreuzigung hingegen stellte etwas zu große Anforderungen an den Meister. Der nackte Körper des schlank aufgebauten Heilandes wirkt glatt; den Gesten der Trauernden merkt man zu stark das Suchen des Bildners an. Trotzdem darf die Arbeit nicht gering geschätzt werden. Eine freie Formensprache und ein trotzalledem lebensvolles Gefühlsleben beherrscht derartig das Relief, daß es über daß Mittelmaß des künstlerischen Könnens dieser Zeit emporragt.

Der Plastiker, der die Kapelle Sitsch in ebenderselben Kirche etwa 25 Jahre später zugewiesen erhielt, übertrifft allerdings seinen Vorgänger und Rivalen um ein Beträchtliches. Dieser leider dem Namen nach gänzlich unbekannte Künster schuf sowohl das Grabmal des Bischofs Sitsch als auch den von diesem gestifteten Altar. Das Material, in dem das Grabmal hergestellt wurde, ist fein geschlemmter Gips, der steinfarben bemalt worden ist. Auf einer von Konsolen getragenen Platte liegt ausgestreckt im vollen Ornat mit dem Vespermantel der Kirchenfürst. Der zurückgelegte Kopf mit dem kräftigen, fast gewöhnlichem Gesichte, das ein voller Bart umrahmt, ruht bequem in der linken Hand. Johannes der Täufer und Johannes Ev. stehen zu seinen Häupten und zu den Füßen. Auf der Rückwand nehmen wir die Reliefs mit dem Auferstandenen,

---

5) Über die Beziehungen Sachsens zu Schlesien vergl. auch meine Studien zur Geschichte der sächsischen Plastik der Spätrenaissance und Barock-Zeit. Dresden 1903. Abschnitt Dresden-Breslau S. 15—43.

darüber das jüngste Gericht, wahr. In flachen Nischen erheben sich links und rechts von dem Gerichtsbilde die Vollfiguren des St. Laurentius und der hl. Anna.

Wir finden in unserer Epoche verhältnismäßig selten einen Bildner, der mit so stark ausgesprochenem plastischen Sinn formt, wie dieser Unbekannte. Das Material verlangte und erlaubte allerdings ein resolutes, vollkräftiges Arbeiten, das einen minder feinfühligen Künstler leicht zum „Patzen" hätte verleiten können. Es lebt in einzelnen Gestalten, z. B. in der des Bischofs selbst, im Johannes d. T., der hl. Anna, nach Form wie Inhalt geradezu ein bedeutender, ein fortreißender Zug, der in weiterem Ausblick wiederum von dem begeisterten, leidenschaftlich religiösen Leben dieser Jahre beredtes Zeugnis ablegt. Die Herrschaft der ruhig fließenden Linie, im Gesamtumrisse wie in den Gesten, in der Gewandung, ist trotzdem aufrecht erhalten geblieben. In den Reliefs hingegen befriedigt der Künstler nicht. Sie werden Werkstattarbeiten sein.

Noch bedeutender als dieses Grabmal ist m. E. in seiner gesamten Erscheinung der von dem Bischof gestiftete Altar, der in Stein gemeißelt und realistisch bemalt ist. Die Detailarbeit wie die Typen beweisen auch für dies Werk dieselbe Hand.

In der Altarstaffel hat sich links der Donator auf die Kniee niedergelassen. Auf der rechten Seite ist sein Wappen ausgehauen. Dazwischen schildern zwei Hochreliefs die Verkündigung und die Anbetung der Hirten. Darüber stehen in bez. vor Nischen die Madonna mit dem Kinde, zu ihren Seiten die hl. Katharina und die hl. Anna; in der Mittelnische des ersten Aufsatzes Gott Vater, links und rechts die beiden Johannes; in der obersten Staffel endlich der St. Laurentius. Die Hauptfiguren, vor allen andern die Madonna und die hl. Anna sind schlechthin Meisterwerke dieser Epoche. Die Madonna tritt so imponierend auf, ohne den der Mutter Christi angemessenen Charakter zu verlieren, ist so wirkungs- und geschmackvoll drapiert, hat einen so großen Ausdruck im Gesichte in den leuchtenden, großen Augen, daß man das Wort genial aussprechen darf. Die hl. Anna erinnert in ihrer statuarisch-noblen Haltung trotz der trennenden Jahrhunderte an jene junge Fürstin zu Naumburg — so adelig steht sie in ihrem Hermelin da, so warmherzig schaut sie mit eben solchen stolzen, plastisch-schönen Zügen in die Welt hinaus. Die andern Figuren entbehren natürlich auch nicht des bedeutenden Charakters, wenngleich sie nicht so hoch einzuschätzen sind. Gott Vater wie der St. Laurentius sind nicht einmal gut in den Raum hineingedacht: die begeisterte Stimmung dieses Glaubenszeugen fand nichtsdestoweniger beredte Aussprache. Die beiden Johannes sind schwache Produkte. Andererseits sind die zwei Reliefs vortrefflich geglückt. Sie sind klar angeordnet, fein gezeichnet,

elegant im Linienflusse — die knieende und bei der Verkündigung sich umwendende Madonna weist eine geradezu vollendet graziöse Bewegung auf; ist trotz des kleinen Maßstabes frisch auf die große Wirkung entworfen. Ebenso energisch und vollhändig ist das saftige Ornament modelliert, das in reicher niederländischer Art gehalten ist.

Wenn mich nicht alles täuscht, war der Meister dieser Werke weder ein Italiener noch ein Niederländer, sondern ein Einheimischer.

Wessen Meißel besaß die Feinheit, die freimodellierende, sichere Kraft, um das Relief mit dem Kopfe Bischof Jerins im Dome zu Breslau zu bilden?

Andreas Jerin, in Reutlingen geboren, wurde 1585 auf den bischöflichen Stuhl gerufen und starb zu Neisse am 5. November 1596. Man rühmte seinen Glaubenseifer, der sich mit Milde gegen die Protestanten paarte, nicht minder wie seine Gelehrsamkeit. Er scheint aber auch die Künste reich unterstützt zu haben. Wir wissen, daß er 10000 Taler für einen silbernen Altaraufsatz hergab, den der Breslauer Goldschmied Paul Nitsch arbeitete.

Der Epitaph ist ein reicher[6]) flotter Architekturaufbau, gebildet durch zwei nach der Weise der Renaissance auf Sockeln stehenden gegürteten Säulen aus Syenit und Alabaster, welche ein reiches Gebälk und einen oberen Aufbau (zwei Greifen als Wappenhalter) tragen. Dieser in den Verhältnissen außerordentlich glücklich entworfene Rahmen steht auf einem Sockelgesims, unter dem die oberen Säulen durch Konsolen (mit Löwenköpfen und Krallen geschmückt) gestützt sind. Sie schließen mit dem glatten Fußgliede eine bereits nach späterer Weise kurvierte Inschrifttafel ein. Eine zweite größere (mit in Marmor vertieften vergoldeten Lettern und ornamentalem Blattwerk) in anmutiger Weise von Kartuschen und Putten eingefaßt, steht innerhalb des beschriebenen Rahmens über dem Sockelgesims. An bevorzugter Stelle ist ein Rundbogen als Rahmen für die aus rotem Marmor gehauene treffliche Flachbüste des Bischofs angebracht. Das Monument, eines der vorzüglichsten Breslaus, ist jedenfalls bald nach der Inthronisierung des Bischofs entworfen worden. Das Reliefbild gibt das Porträt eines Mannes in der Mitte der vierziger Jahre. Es ist ein Meisterwerk an intimer Charakteristik, an eleganter Technik. Jerin hat das von einem Vollbart umrahmte Gesicht nach links gewandt. Anhaltende geistige Arbeit hat das Antlitz hager, den Blick ernst und wohl manche Sorge ihn auch etwas düster

[6]) Lutsch, Kunstdenkmäler der Stadt Breslau. S. 165. 1886; und derselbe »Textband« a. a. O. S. 345: »(Jerin) trägt sich wie ein Mann am Ausgange des 19. Jahrhunderts, nur daß die aufwärts gerichtete Wendung des Schnurrbartes noch nicht erreicht ist!«

gemacht. Aber den zähen Willen hat das Leben diesem Manne nicht rauben können. Im Gegenteil, ein wenig Trotz umspielt sogar die vorgeworfenen Lippen.

Müssen wir den Urheber dieses schönen Kunstwerkes unter den Ausländern suchen? Wir sind keineswegs gezwungen, dies ohne weiteres zu tun. Deutschlands künstlerisches Niveau erlaubt wohl an einen in Italien oder auch in den Niederlanden gebildeten Deutschen zu denken. Ich möchte einen Italiener überhaupt von vornherein ablehnen und gegen einen Niederländer die Frische der Arbeit anführen. Die Skulpturen der damals in Schlesien arbeitenden Niederländer (H. Gerhard-Amsterdam nicht ausgenommen) sind in der Form trockener.

Jenem typischen Bischofsgrab dieser Jahre — von dem die Jerinsche Tafel bereits abweicht — sei in dem vom Meister HK in Greiffenberg 1584 in Kalkstein (?) gemeißelten Grabmal der Familie Schaffgotsch ein Beispiel des Wand- und Prachtgrabes bürgerlicher bez. patrizischer Häuser angeschlossen. Der Künstler hat die der Kirchenmauer vorgelegte Denkmalswand in sechs ganz flache rundbogige Nischen geteilt und an die Ecken je eine korinthische Säule gestellt. In der Mitte springt ein mit gekuppelten Säulchen, die ein Gebälk mit drei Aufsätzen tragen, geschmückter Pfeiler vor. In bez. vor den Nischen hat Meister HK der aus sechs Erwachsenen und fünf Säuglingen bestehenden Familie Schaffgotsch ihre Plätze angewiesen. Die Aufgabe war nicht ohne künstlerisches Interesse; denn das Alter der vier Männer variierte vom 84. bis zum 21. Jahre und das der zwei Frauen war das 55. und das 34. des Lebens. Aber HK war weder ein feiner Beobachter noch ein bedeutender Techniker. Die scharf umrissenen Formen zeigen unzweifelhaft eine durchgehende Familienähnlichkeit, d. h. ein ehrliches Bemühen, das Modell in seiner äußeren individuellen Eigenart zu studieren, festzuhalten — darüber hinaus vermag HK aber nichts zu geben. Die kleinen Reliefs, z. B. Christus am Kreuz sind, offenbar von Gesellenhand, geradezu kindlich. Der »große« italienische Wurf der Gewänder ist allerdings nicht außer acht gelassen. Einer schnellen Erwähnung ist die leichte Tönung der Rüstungen, der Staatskleider und der Fleischteile wert; sonst tritt nur Vergoldung zur Belebung des grau gehaltenen Steines auf.[7])

Von ähnlicher Qualität ist das gräflich Redernsche Grabmal in Friedland[8]), das aus Pirnaischem Sandstein 1564 bez. 1556 — also vielleicht in einer sächsischen Werkstatt[9]) — gemeißelt ist. Abermals haben wir einen

[7]) Abgeb. in d. Silesia.

[8]) Gillet in »Crato v. Crafftheim«.

[9]) Vgl. meine Abhandlung deutsche Bildhauer in Böhmen im XVII. Jahrh. in »deutsche Arbeit« II, p. 446, wo ich die Ansicht, »daß wir vielleicht einen sächsischen Künstler anzunehmen haben«, zuerst ausgesprochen habe.

durch (4) korinthische Säulen, mit niederländisierendem Ornament geschmackvoll verzierten Nischenbau, vor dem in Lebensgröße drei Erwachsene und ein kleines Mädchen in einfacher, guter Haltung und nicht ohne feineres Leben knien. Die fleißige Einzelarbeit, die alle derartige Werke dieser Periode aufweisen, können wir auch diesmal anmerken; aber auch die Trockenheit, die Nüchternheit jener braven Meister, die, wie hier in den Zwickelfiguren, Michelangelos Formengebung anzustreben wagten.

Als Beispiel der pomphaften Familienkapellen-Grabmäler seien die einer Künstlerhand entstammenden Monumente erwähnt, die sich die Rhedinger in der einem Museum deutscher Plastik der Spätrenaissance und des Barocks gleichenden Elisabethkirche zu Breslau errichtet haben.

Das älteste ist das Werk, das Niclas Rhedinger[10]) (geb. 1554) sich und seiner zweiten Frau Rosina Herbrottin † 1601 im Jahre 1587 errichten ließ. Auf einer mächtigen Platte kniet die aus sieben Personen bestehende Familie und betet zu Christus, der in einer durch den architektonischen Aufbau gebildeten Nische hängt. Der Entwurf zählt zu den »eigenartigsten und reichsten« der deutschen Renaissance. Dagegen wird, wie Lutsch mit Recht rügt, im Hochbau die Durchführung des Vertikalen vermißt. Die aus Alabaster geschnittenen Bildnisse sind, wie es dies Material ja besonders verlangt, sehr sorgsam gemeißelt und wirken im allgemeinen Sinne des Wortes lebenswahr. Der Ausdruck ist aber etwas stumpf, woran der Alabaster ein wenig die Schuld tragen mag. An der Rückwand hängt, wie bemerkt, der Auferstandene. Er ist in der Arbeit schwächer als der des Adolf Rhedingerschen Grabmals, das ebenfalls die ganze große Wand der Kapelle bedeckt. Adolf Rhedinger auf Schönborn starb 1595. Er, seine Frau Corona geb. Frenzelin, drei Söhne und Töchter knien in Lebensgröße auf einer von starken Konsolen getragenen Platte. In diesem Falle hat der Künstler sich mehr Mühe gegeben oder hat eine glücklichere Stunde gehabt — genug, die Charakteristik ist diesmal nicht nur lebenswirklich, sondern auch lebensvoll. Der Gekreuzigte, der an der Rückwand aufgestellt ist, hat mein Auge auf das Denkmal Pfinzing (ebendort) von 1575 gelenkt. In der tiefen Nische des in den Maßen ebenfalls sehr bedeutenden Denkmals steht mit linkem Standbein und rechtem Spielbein der triumphierende Heiland. Die Fahne hält er in der Rechten, die linke Hand deutet mit reichlich eleganter Bewegung auf sein Herz. Der Kopf ist nach rechts gewandt — mit einem freudig-ernsten Blick sieht er, fast ein wenig träumerisch, uns an. Der Schöpfer dieser Arbeit hat unzweifelhaft italienische Schulung erhalten — ja das Ideal dieser

---

[10]) Abgeb. bei Lutsch a. a. O. und Text-Band p. 197 ff., wo unter »Kirchen und kirchliche Ausstattung« über den Aufbau der Grabdenkmäler dieser Zeit gehandelt wird.

nackten Männergestalt hat er sich aus Italien direkt oder indirekt geholt. War der Bildner ein Italiener? Die übrigen Bildhauereien lassen es mich nicht denken. Wie gesagt, dieser Künstler scheint mir Beziehungen zu den Rhedingerschen Grabmonumenten zu haben. Dasjenige, das ihm am nächsten steht, ist das des Nicolaus Rhedinger von 1595.

Daß das Grabmal Daniel Rhedingers von 1563 ebenfalls aus dieser Werkstätte stamme, nehme ich nicht an. Ich bin mit Lutsch der Ansicht, daß diese Meißelarbeit dem Dan. Schilling, einem recht unbedeutenden Plastiker, zuzuweisen ist.

Über diesen Prunkgräbern ist auch das Epitaphium nicht ohne Pflege geblieben. Unter den vielen anonymen Meistern sei der Meister des Uthmannschen Grabmales hervorgehoben. Hieron. Uthmann († 1580) errichtete es in der Elisabeth-Kirche sich und seiner Frau Eva geb. Mohrenberger († 1583) anno 1580 (restaur. 1859). Von besonderer Schönheit ist die in Alabaster geschnittene Mitteltafel, die inhaltlich eine genaue Kopie eines unweit hängenden Gemäldes gibt. »Im Jare 1564 den 23 Martii Ist in Goth seliglich entschlaffen die edle tugendsame Frau Magdalena geb. Krohmayerin Herrn Bartholome Mettels, fürstlichen Bischöfflichen alhier zu Breslaw Cantzlers Hausfrawen, alhier begraben«, so lautet die Inschrift dieser Gedenktafel, die mit ihrer Darstellung des Gesichtes Hesekiel Kap. 37 das Vorbild für das Uthmannsche Epitaphium abgab. Wenn nun auch die Erfindung des Motives — eine Angelegenheit, um die sich die Künstler jener Tage ja wenig Gedanken machten — unserem Bildhauer nicht zugewiesen werden kann, so darf man die Technik höchlichst bewundern, mit der er die Aufgabe der Übersetzung gelöst hat. Die gut gezeichneten und vortrefflich in großen wohlverstandenen Flächen modellierten nackten Menschen atmen Leben und Kraft. Das Relief ist fein abgestuft.

Derselben kunstfertigen Hand entstammt das schöne bereits von Lutsch so hoch eingeschätzte Denkmal des berühmten Arztes Crato v. Craftheim († 1585)[11]) in derselben Kirche. »Vier Säulen erheben sich auf dem Sockel und tragen den Oberbau; zwischen ihnen ist rechts Simson, der dem Löwen den Rachen spaltet, links eine Figur des Glaubens. Mitten darin ein wunderbares Relief mit einem Jüngsten Gericht. Auf dem Sockel kniet der Verstorbene mit seinem Sohne rechts, links zwei Gattinnen mit zwei Töchtern; oben auf dem Sims liegen zwei Engel mit Totenkopf. Joanni Cratoni a Craftheim III S. S. S. . . . . ac Mario Scharfianae à Werth«.

Ob für diese Auferstehung des Fleisches wieder ein Gemälde als

[11]) Gillet a. a. O.

Vorlage anzunehmen ist, vermochte ich nicht festzustellen. Jedenfalls herrscht eine völlig malerische Phantasie und eine Feinheit in der Wiedergabe des Fleisches, eine Gewandtheit in der Zeichnung, eine Geschicklichkeit in der Reliefbehandlung, ein Leben und Regen in den Leibern, das in der Tat Bewunderung verdient. Eine dritte Arbeit dieses hochbegabten Künstlers scheint mir in dem kleinen Epitaphium für Georg Ernst von Bernburg-Zerbst in Ohlau vorzuliegen, das Lutsch als »eines der ausgezeichnetsten Epitaphien, wenn nicht bestes in Schlesien«[12]) bezeichnet. Es ist ebenfalls das Gesicht Hesekiels, in einer dem Uthmannschen Denkmale sehr ähnlichen Weise, geschildert. Alle die gerühmten Vorzüge der Technik, der lebensprühenden Schilderung, deren wir Erwähnung getan haben, finden wir wieder.

Wenn die Mehrzahl der Meister der bisher betrachteten Skulpturen zu der Eliteschar der Bildhauer Schlesiens gehören, so lernen wir in Caspar Berger, der als »Werkmeister« 1588 die Kanzel der evangelischen Oberkirche in Liegnitz aus Sandstein meißelte, einen Bildhauer kennen, der den mittleren bez. geringeren Stand der Plastik repräsentiert.

Die Kanzel ist sechsseitig und wird von vier Vollfiguren getragen; Reliefs schmücken die äußeren Wandungen der Treppe wie der Rednerbühne. Diese Tafeln enthalten Schilderungen der Geburt Christi, der Anbetung der hl. drei Könige, des Abendmahles, des Gebetes zu Gethsehmane, der Dornenkrönung, der Auferstehung, und der Auswanderung der Jünger. Die Szenenanordnung ist durchaus im malerischen Sinne gegeben; allerdings begnügt sich Berger gewöhnlich mit zwei Gründen. Er bemüht sich, die Reliefffläche stets innezuhalten. Da er aber nicht genügend mit den Verkürzungen vertraut ist, nicht korrekt zu zeichnen versteht, so sind die Figuren nicht selten etwas gepreßt und gewaltsam bewegt. Die von ihm als äußerst elastisch und dehnbar gedachten Gelenkbänder sollten übrigens mittelbar dazu dienen, die Empfindungen, von denen diese Gebilde Bergers ex officio beseelt sein sollen, zu interpretieren; denn in den länglichen Gesichtern ist gar wenig davon zu lesen. Die schweren, in ruhigem vollen Wurfe mit weichen breiten Falten fallenden Gewänder verhelfen übrigens hin und wieder zu einer besseren Wirkung, als die ganze Anlage verdient. Jene sehr geringen anatomischen Kenntnisse Bergers machen sich im Moses und den drei Königen, die die Kanzel tragen, in etwas verletzender Schärfe geltend. Diesmal versagt auch seine Geschicklichkeit, Mäntel zu drapieren. Der große Maßstab enthüllt alle Mängel des fleißig und mühsam schaffenden Werkmeisters. Berger

[12]) Verzeichnis der Kunstd. Schlesiens »Ohlau«.

ist ein typischer Vertreter der damaligen Steinmetzen, deren Händen leider mindestens sieben Zehntel aller Skulpturen anvertraut waren.

In den soeben kurz betrachteten Bildhauereien aus der Renaissancezeit Schlesiens, die sowohl nach dieser wie nach jener Seite leicht vermehrt werden könnten, tritt die ältere deutsche Schulrichtung, mit der sich italienische bezw. niederländische künstlerische Ansichten verbunden hatten, auf. Fragen wir danach, wie sich die Plastik hierzulande weiter entwickelt hat, so haben wir auch dafür reiches Material. Die Entwicklung ist in Schlesien allerdings, leider, im wesentlichen nur an Bildwerken »namenloser« Künstler zu verfolgen.

Eines der interessantesten ist das Denkmal für Nicolaus Polius in der Breslauer Magdalenenkirche von 1633. Auf einer kleinen c. 20—25 Zentimeter großen alabasternen Platte ist in flachem Hochrelief, wenn ich so sagen darf, Gott Vater mit Christus auf dem Schoße dargestellt. Der Heiland hat die Rechte an die Weltkugel gelegt und die Linke in die Seitenwunde. Dem unbekannten Bildner war ersichtlich der Dürersche Holzschnitt in Erinnerung geblieben, den er in einer sehr anerkennenswerten Weise in die plastische Anschauung übersetzt hat. Er hat den Meißel mit der größten Zartheit und Geschicklichkeit geführt, ist fleißig allen Einzelheiten nachgegangen — hat aber auch dem Antlitze Gottes einen großen und ernsten, dem des Sohnes einen gütigen Ausdruck verleihen können.

Einem formenschweren und -starken Barockstil, der sich von neuem an Italien anschließt und sich auf einzelne wuchtige Accente beschränkt, das Vielerlei, die leichteren Bildungen, die heitere Farbe der früheren Zeit verschmäht, huldigt der Verfertiger des, soweit der dunkle Standort ein Urteil erlaubt, ausgezeichneten Grabmals des Bischofs Sebastianus Rostock 1670 aetatis 64 im Breslauer Dom. Die Hand verrät jedenfalls römische Schulung. Die Büste des H. Caspar ab Oberg von 1679 (ebendort) ist von sehr verwandter Güte. Es ist eine Arbeit, wie sie in diesen Zeiten nicht zu oft geboten wird. Das Knochengerüst des Kopfes ist sicher durchgeformt; die Flächen sind groß gesehen; die einzelnen Teile des Gesichtes entsprechend gegeneinander abgesetzt; Haar und Bart weichfließend in der Masse behandelt. Zu alledem ist auch das feste, freundliche und kluge Wesen des in der Blüte seiner Jahre hingeschiedenen Mannes hervorragend ausgedrückt worden.

Innerhalb dieses Entwicklungsganges der Plastik, die jetzt vorwiegend mit plastischen Mitteln wirken will, deshalb auch die bunte Farbe, aber nicht das Gold verschmäht, steht Michael Klar aus Landeck in Tirol (1693—1742), der im Jahre 1717 die Kanzel und das Gestühl im Dome zu Glatz

schnitzte. Die Kanzel ist mit Vollfiguren und mit vier Reliefs geschmückt, die Ereignisse aus dem Leben des Isaias, des Jeremias, des Ezechiel, Daniels behandeln. Die Szenerie ist stets die denkbar reichste. Klar sucht durch die Anwendung aller Arten der Relieferhebungen Raumtiefe vorzutäuschen. Es gelingt ihm dies auch bis zu einem gewissen Grade, da er durch den einfarbigen grauen Anstrich und treffend angeordnete Höhung mit Gold unterstützt wird. Die Tafeln wirken deshalb trotz der Fülle des Details verhältnismäßig ruhig. Die schlank gebauten Figuren sind gewandt gezeichnet. Klars Phantasie stehen eine überraschende Fülle von bezeichnenden Gesten zur Verfügung. Sie kommen natürlich dem Tenor seiner Erzählung zu gute. Er weiß den Beschauer zu packen, so daß man trotz der gewiß nicht zu leugnenden theatralischen Pose aller Spieler an die Wahrheit der Handlung glaubt. Die Kirchenväter, die Klar als Vollfiguren an der Brüstung der Kanzel in tiefer Versunkenheit, in innerer Erleuchtung, geistiger Erhabenheit darzustellen hatte, verlangten allerdings von seinem Können zu viel. Klar suchte sich durch einen sehr nuancierten dreidimensionalen Aufbau der Figuren, durch große Bärte und »bedeutende« Gebärden, reiche Bekleidung mit üppigem Faltenwurf zu helfen — aber vergebens, diese Werke seines Schnitzmessers können unsere Aufmerksamkeit nicht fesseln. Die moderne Bemalung mag allerdings störend hinzutreten. Für die Darstellung des St. Paulus, der die Kanzel trägt, reichte Klars künstlerisches Vermögen gleichfalls nicht aus. Der Apostel steht aber wenigstens ruhig und würdig da. Das Antlitz verrät Studium nach einem Modell, blieb jedoch starr und leblos. Die Verklärung Christi auf dem Deckel der Kanzel löst sich bereits in Ekstase auf. Dieselbe Unruhe in der Haltung, die nämliche Geziertheit, die gleiche zerfahrene Gewandung u. dgl. nehmen wir an dem meisterhaft in braunem Holz geschnitzten Gestühl wahr. Nur tritt in den tief dekolletierten Engeln mit ihren entblößten Mädchenbeinen noch ein sinnliches Moment hinzu, das sich durch die ausgezeichnete Technik doppelt stark aufdrängt. Angesichts dieser eleganten Führung des Messers müssen wir die Bemalung der hölzernen Kanzel doppelt bedauern.

Klar meißelte auch 1727 den mir unbekannt gebliebenen Altar des hl. Nepomuk in (böhmisch) Wilhelmsthal.

Wenn für die besprochenen Werke im allgemeinen m. E. einheimische Meister als Urheber anzunehmen sind, so dürfte das prunkvolle und, wenigstens soweit die Hauptfigur in Frage kommt, auch künstlerisch wertvolle Grabmonument bezw. Erinnerungsdenkmal, das die Äbtissin Gräfin Wrbna Paulowska (1674—1699) der hl. Hedwig zu Trebnitz in verschiedenfarbigem Marmor (1680) setzte, sicher von fremder

Künstlerhand sein. Ich glaube auf einen Niederländer, der in Italien selbst gebildet worden ist, raten zu dürfen.

Mit diesen Meißelwerken möchte ich diese Skizze schließen, da sie uns bereits einer Zeit unmittelbar nahe bringen, in der wir die drei, bisher, für Schlesiens Plastik maßgebenden Faktoren, die einheimische Schulung, die italienischen und italienisch-niederländischen künstlerischen Gedanken nicht mehr zu scheiden bezw. als allein maßgebend zu betrachten vermögen.

Ein kleiner Beitrag zur Dürerforschung.

Fol. 54 des II. Bandes der Dürerhandschriften des Britischen Museums (Sloane 5229) enthält vier Wörter, die bei Lange und Fuhse (S. 393) nicht ganz richtig gegeben sind:

partallme
den hertzog knyendt.

Die Herausgeber von Dürers schriftlichem Nachlaß deuten die Worte als eine Notiz für die Komposition des Rosenkranzfestes; »partallme« soll die Kirche San Bartolommeo, der »hertzog« den Dogen von Venedig bedeuten. Das Bild enthält aber keinen knieenden Dogen.

Ich möchte im Anschluß an die Forschungen Gurlitts über die Beziehungen Dürers zum sächsischen Hof[1]) eine ganz andere Deutung vorschlagen. Der Herzog, der in Verbindung mit St. Bartholomäus an erster Stelle in Betracht kommt, ist nicht der Doge von Venedig, sondern der Kurfürst Friedrich der Weise, Herzog von Sachsen. Wie oft hat nicht Lucas Cranach diesen Fürsten mit seinem Schutzheiligen Bartholomäus dargestellt! Man denke an den Kupferstich, Lippmann 57, in dem der Heilige, von Engeln getragen, in der Luft schwebt, während Friedrich unten rechts in Anbetung kniet, oder an die Gemälde in Wörlitz, Darmstadt und Zwickau[2]), auf denen der Kurfürst knieend dargestellt ist, während der Heilige hinter ihm steht. Sowohl die eine wie die andere Komposition paßt vollkommen zu den Worten Dürers; oben steht beziehungsweise schwebt St. Bartholomäus, unten kniet der Herzog. Ich vermute, daß Dürer vom Kurfürsten den Auftrag zu einem ähnlichen Bilde erhielt, den er sich auf diese kurze Weise notierte, wie er in einem anderen Falle die viel ausführlichere Notiz zu der Komposition des Christus in der Weinkelter niederschrieb.[3])

Campbell Dodgson.

---

[1]) Repertorium XVIII, 112. Vgl. Singer, Versuch einer Dürer-Bibliographie, S. 43.
[2]) Flechsig, Tafelbilder L. Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt, Taf. 10, 20, 39.
[3]) Lange und Fuhse, S. 393.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Les Trésors d'art en Russie. Publication mensuelle illustrée de la Société Impériale d'Encouragement des Beaux-Arts en Russie. Directeur: **M. Alexandre Benois.** Années I re et II e Saint-Pétersbourg 1901 et 1902. in-4°. (Abonnement annuel: Etranger, port payé — 10 roubles [27 fr.] Siége de la rédaction: 83, Moïka, St. Pétersburg). (Chudóshestvennyja Ssokróvischtscha Rossíi.)

Sieht man von der Kaiserlichen Ermitage und einigen wenigen Petersburger Privatsammlungen ab, so ist der große Kunstbesitz Rußlands dem übrigen Europa und auch wohl im eigenen Lande so gut wie unbekannt. Die im vorstehenden genannte Publikation, die nunmehr ihren dritten Jahrgang beginnen wird, ist berufen, hier Abhilfe zu schaffen. Sie erscheint in zwölf Lieferungen jährlich, eine jede zu zwölf Tafeln, von denen mindestens je eine in Lichtdruck, die übrigen in Autotypie ausgeführt sind. Außerdem werden bis zu sechs Beilagen in Heliogravüre oder Farbendruck geliefert. Das Format ist ein handliches Quarto. Zu jeder Tafel erscheint eine Erläuterung in russischer Sprache, die französische Übersetzung aller Erläuterungen folgt am Schlusse jedes Bandes. Die Unterschriften der Tafeln und der gelegentlichen Textabbildungen sind in beiden Sprachen abgefaßt. In dieser Form hofft die Redaktion im Laufe der Zeit ein Corpus der in Rußland befindlichen Kunstwerke zu schaffen, soweit diese mehr als nur »archäologisches« Interesse beanspruchen.

Der Gesamtplan konnte sich erst während des Fortschreitens der Publikation herausbilden. Anfangs erschienen Lieferungen recht bunten Inhalts, doch schon im zweiten Semester begann ein neues System, das wohl herrschend bleiben wird: jede Lieferung beschäftigt sich mit einer öffentlichen oder privaten Kunstsammlung oder Kunststätte, einem Schlosse

oder dergl. m. Das neue System hat nicht nur den Vorzug, daß das Abbildungsmaterial durch die Textillustrationen vermehrt werden kann, sondern es gewinnt auch die Physiognomie jeder Lieferung an Geschlossenheit. Im folgenden kommen zuerst die Lieferungen des ersten Typus (I. S. 1—7, 11. 12. II. S. 1) sodann die des zweiten (I. S. 8—10. II. S. 2—12) zur Besprechung.

Der Inhalt der beiden vorliegenden Jahrgänge bietet wohl für jede Spezialität der Kunstgeschichte interessantes Material. Leider sind die Antiken in der Qualität der Wiedergaben schlecht weggekommen: die Masken der Sammlung Botkin (I. 13), die Goldsachen, Bronzen und Terrakotten der Ermitage (I, 1. 25. 38) sind ganz ungenügend. Die Frau mit dem Eroten aus der Sammlung Ssabúrow wäre besser durch eine weniger bekannte Terrakotte ersetzt worden[1]). Die genannten Tafeln gehören allerdings in die allerersten Lieferungen, wo die technischen Kräfte sich erst an die neuen Aufgaben gewöhnen mußten. Erfreulicher sind die Karyatide, der Dionysos und das Köpfchen einer Römerin in der Ermitage (I, 49. 61. 73).

Die altrussische Kunst, bis zur Zeit Peters d. Gr., hat den ihr gebührenden Platz gefunden. Die stilistisch bemerkenswertesten Stücke gehören der Edelschmiedekunst an. Neben ihnen sind hervorzuheben: ein Heiligenbild der hll. Fürsten Boris und Gleb im Museum Alexanders III. in St. Petersburg, einige emaillierte Nimben in der Schatzkammer des Spasski-Klosters zu Jaroslaw (I, 2) und zwei Wachsleuchter der Mariähimmelfahrtskirche zu Wladímir. Spezifika sind die Truhe mit durchbrochenen Eisenbeschlägen, auf deren Innendeckel der Sagenvogel »Alkonost« gemalt ist (II, 3. 4) und ein Kästchen aus geschnitztem Walroßzahn, beide aus dem 17. Jahrhundert stammend. Mit dem 18. Jahrhundert beginnt die intensive Beeinflussung der russischen Volkskunst durch den Westen, jedoch ohne daß die Traditionen der alten Zeit gänzlich verschwinden. Erst mit dem vorigen Jahrhundert sterben die alten Keime und das gesunde Kunstgewerbe im Volke definitiv ab. Aus der Übergangsperiode geben die Trésors d'art verschiedene keramische und metallene Gefäße (I, 68. 78. 121. 122. 135. 141). Das russische Kunstgewerbe vom 14.—18. Jahrhundert ist allseitig vertreten im Russischen Museum des Herrn P. M. Sschtschúkin in Moskau (II, Lief. 6). Die Plastik war eine von der orthodoxen Kirche nur geduldete Kunst und wurde 1721 durch einen Ukas Peters d. Gr. vollständig proskribiert.

---

[1]) Sowohl diese, wie die Mädchengruppe, die beide bei Woermann, Geschichte der Kunst I S. 359 abgebildet sind, befinden sich, wie alle Ssabúrowschen Terrakotten, in der K. Ermitage, nicht, wie Woermann S. 360 angibt, im Berliner Museum.

Die Konsequenzen desselben haben weniges verschont und daher sind die beiden Häupter Johannes d. T. des Alexandermuseums (I, 18) und die beiden männlichen Heiligenfiguren des Museums der K. Gesellschaft zur Förderung der Künste sehr interessant (I, 78). Der erste Jahrgang brachte auch einige Abbildungen altrussischer Baudenkmäler, doch ist weder von den Kirchen im Zentrum des Reiches, in Borissoglèbsk, Toltschkówo, Kolómenskoje, noch von den Holzbautypen der nördlichen Gouvernements Archángelsk und Olónez nach den Tafeln (I. 3. 4. 14. 28. 39. 40) ein deutliches Bild zu gewinnen; auch die dekorativen Details (I, 15. 17. 27. 51), die zum Teil denselben Kirchen angehören, scheinen mir ungenügend sein. Überhaupt scheint mir die Wiedergabe von Kirchenbauten eine für die Trésors d'art zu komplizierte Aufgabe zu sein.

Für Interessenten ist ja außerdem durch die Publikationen des Architekten Akademiker Ssúslow gesorgt. Bedeutend mehr als die alten Kirchen eignen sich durch ihren stark dekorativen Charakter die Prachtbauten des 18. Jahrhunderts zur Abbildung in den Trésors d'art. Wir lernen hier die Bauten von Antonio Rinaldi (1709— nach 1790) kennen: das Chinesische Palais und den »Rutschberg« (Russischer Berg, Katálnaja Gorka) in Oranienbaum bei St. Petersburg; an beiden Bauten waren Stefano Torelli (1712—1784) und die beiden Barozzi (oder Barocci, Giuseppe Gioachino † 1780, Serafino Lodovico † 1810) als Dekorateure beschäftigt. In erwünschter Weise finden wir Rastrelli den Jüngeren vertreten. Graf Bartolomeo Rastrelli (1700—1771?) ist die bedeutendste Kapazität der Architektur, die jemals in St. Petersburg und Umgegend gewirkt hat. Nicht nur die wichtigsten Schlösser der Umgebung der Residenz wie Zárskoje Sselò und Peterhof sind unter seiner wesentlichen Mitwirkung entstanden, sondern auch in der Stadt selbst treffen wir auf zahlreiche Spuren seines Stils. Bisher erschienen von seinen Bauten das Palais Stroganow, dann die Kirche und zahlreiche Innenräume des großen Palais in Peterhof (I, 98. 101. 136. Text S. 155; II, 74—80. 85. Text S. 155. 165. 174). Seine Bedeutung wird durch die bevorstehende Publikation des Großen Palais in Zárskoje Sselò noch mehr ins Licht rücken. Es seien in Peterhof noch die feinen Holzschnitzereien von Nicolas Pineau und das reizende Japanische Kabinet genannt (II, 83. 84. 90). In späterer Zeit war dort der feine Dekorator Girolamo Guarenghi (oder Quarenghi 1744—1817) tätig (II, 83. 84. 90). Bemerkenswert ist in Peterhof schließlich noch der große Neptunsbrunnen, der von Christoph Richter (1610—76) und Georg Schweiger (1620—1690) für den Marktplatz von Nürnberg gearbeitet war, wegen Wassermangel nicht zur Aufstellung kam und 1799 vom Nürnberger Rat für 66 000 Gulden an den

Kaiser Paul verkauft wurde (II, 87). Von den zahlreichen dekorativen Malereien Hubert Roberts in den Palais sind einstweilen nur drei Bilder aus dem Palais der Großfürsten Sergius wiedergegeben (I, 144). Im Anschlusse an die Schlösser und ihre Dekoration seien einige Möbel und Kostbarkeiten, auswärtige Arbeiten für den russischen Hof, genannt: ein Empiretisch von P. P. Thomire (1751—1843), ein Schrank von David Röntgen (1743—1807) (I, 12. 24), eine französische Dose in rosa Email aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, eine Dose mit Gouachemalereien von H. D. van Blarenberghe geschmückt, die Probestücke aus der prachtvollen englischen Goldtoilette der Kaiserin Anna († 1740) (I, 59. 83. 84. II, 6).

Wie der gesamte Kunstbedarf der russischen Aristokratie des 18. Jahrhunderts wurden zunächst auch die Porträts von Ausländern geliefert. Diese sind vertreten durch Nattier, Porträt eines Fürsten Kurakin (? die Bezeichnung auf der Tafel als Graf Panin ist jedenfalls falsch II, 38); Stefano Torelli, Triumph Katharinas II. und Porträt des Fürsten Gregor Orlòw (II, 7. 39); Greuze, Porträt des Grafen Andreas Schuwálow und seiner Gemahlin. Diesen schließen sich an Kaiser Paul im Malteserornat mit der Kaiserkrone von Salvatore Tonci (I, 131), seine Gemahlin, die Kaiserin Maria von Alexander Roslin (II, 41), die Kaiserin Elisabeth, Gemahlin Kaiser Alexanders I., von Mme. Vigée-Lebrun und das Gruppenporträt der Gräfin Ssaltykòw und ihrer Familie von Joh. Fr. Aug. Tischbein (II, 40). Neben den Ausländern treten mit der Mitte des 18. Jahrhunderts einige russische Porträtmaler auf. Der älteste von ihnen, Alexei Antrópow (1716—1795) ist im Bildnis der Gräfin Rumiánzew (II, 37, fälschlich Gräfin Apráxin genannt, vgl. franz. Text S. X) kalt und hart, wie in den meisten seiner Arbeiten; ihm gegenüber nehmen sich Dmitri Lewízkis Porträts (II, 81 u. Beil. IV) viel vorteilhafter in malerischer Beziehung aus. Feodor Rókotow (1730?—1800) ist durch ein Porträt Katharinas II. im Schlosse zu Gátschina gut vertreten (II, Beil. II); die malerisch bedeutendste Leistung dieser älteren Reihe ist das Porträt des Grafen Alexander Dmitriew-Mámomonow, (I, 71) eins der seltenen Werke von Alexander Schebónow (geboren 1764). Wladímir Borowikowsky (1737—1830) und Orest Schwalbe-Kiprensky erscheinen vorteilhaft durch das Porträt der Fürstin Ssuwórow des ersten (I, 60) und ein Selbstporträt des zweiten (II, 46). Die späteren Generationen vertreten N. Alexéjew-Syromiátnikow, Alexei Veneziánow, Karl Brüllow und Fidelio Bruni, von denen allenfalls noch Veneziánow anziehend wirken kann.

Die freie und angewandte Kunst des Westens nimmt bei der Aufzählung der vereinzelt erschienenen Blätter relativ wenig Raum ein, doch wird das Verhältnis durch die Bestände der Sammlungen, denen ganze

Lieferungen gewidmet sind, ausgeglichen. Unter den Einzelblättern, die plastische Werke wiedergeben, ist vor allem Michelangelos kauernder Knabe in der Ermitage zu nennen (I 32). Neben ihm kommen die Marmorfriese, die aus der Sammlung Spitzer in das Museum der Zentralzeichenschule des Baron Stieglitz in St. Petersburg gelangt sind und Antonio Lombardo zugeschrieben werden (I 65), und Falconnets Badende beim Fürsten Jussúpow (I 44) weniger in Betracht.

Die Renaissanceabteilung der K. Ermitage, die bekanntlich aus der Vereinigung der Sammlung Basilewski und dem K. Arsenal in Zárskoje Sseló entstanden ist, ist durch ihre prachtvollen St.-Porchaires (I 21), eine französische Kredenz mit bemalter Holzschnitzerei aus dem 15. Jahrhundert (I 19) und einem Schilde mit dem genuesischen Wappen (I 7) vertreten, den der Tradition nach der Große Rat von Venedig 1368 Andrea Contarini als Ehrengabe schenkte. Von den übrigen kunstgewerblichen Sachen, die zur Abbildung gelangt sind, verdienen besondere Beachtung ein prächtiger Sekretär Louis XIV. (I 56. 57) im Stieglitz-Museum, einige Tabaksreiber und ein Rocaillesessel eines Rabbiners (I 35, 47), die dem Museum der K. Gesellschaft zur Förderung der Künste gehören.

Unter den Gemälden in der Diaspora stechen die späten Franzosen hervor. Wenn Watteaus »Délassements de la guerre« als interessantes Frühwerk hier am Platze sind (I 69), so sind die Gründe für die Aufnahme von Nicolas Poussins Tankred und Erminia nicht recht erfindlich (I 67). Dem Fürsten Jussúpow gehören zwei heroische Landschaften von Claude Lorrain (I 46. 58), eine Geburt der Venus von Boucher (I 36) und eine Atelierszene von Léopold Boilly (I 48). Ein sehr feines Stück ist die Escarpolette von Pater, die dem Moskauer Rumiánzew-Museum gehört (I 29). Von Italienern gab es eine allegorische Skizze von Tiepolo (I 22) und Cimas entzückende Verkündigung (I 20). Unter den Niederländern begegnen uns einige gute Bekannte aus der Ermitage: Sir Phillip Wharton von van Dyck (I 10) und die Dame mit der Magd von Pieter de Hoogh (I 127); außer ihnen erschienen eine Landschaft von Rubens (I 33) und eine mythologische Skizze von Jordaens (I 80), beide ebenfalls der Ermitage gehörig.

Die Auswahl der Gemälde wird wesentlich ergänzt durch die Bilder der Sammlungen des Grafen Stróganow und des Wirkl. Geheimrats P. v. Ssemeónow (I Lief. 8. 9). Aus der Galerie Stróganow sind Rembrandts Jeremias (I 108) und Boltraffios hl. Ludwig (I 97) vor allen anderen zu nennen. Vier Teile eines Altarwerkes gehen als Botticelli (I 102. 103); eine Madonna wird auf Grund eines Monogramms Petrus Cristus zugeschrieben (I 106); es haben ferner noch eine Peruginomadonna und

eine Filippino zugeschriebene Verkündigung Platz gefunden (I 104 und Text S. 165). Eine männliche Büste (I 105) wird als Donatello eingeführt, als Schlußvignette im Texte figuriert der vielumstrittene Apoll Stróganow. Das Palais (und seine Ansichten auf Tafeln und Texte) ist oben als Werk Rastrellis d. J. genannt worden. Von den Bildern der Sammlung Ssemeónow sind reproduziert worden: Fröhliche Gesellschaft von Jan Steen; Dorfansicht von v. Goyen; Selbstportrait von v. d. Helst; Reiter und Knabe von Salomon von Ruysdael; eine Frau einen Mann bewirtend von Qu. Brekelencamp; Landschaft mit Jägern von Ludolf de Jonghe; Moses und der Engel von Cl. Moeijart; Waldlandschaft mit Kühen von Jakob S. van Ruisdael; Stillleben von Frans Hals d. J.; Ansicht einer italienischen Villa von Emanuel de Witte und ein Damenporträt von A. v. d. Tempel (I 85—96). Im Texte (I S. 119 ff.) sind wiedergegeben: Männerporträt von Simon Kick; Reiter im Walde von P. Nolpe; Mädchenporträt von Hendrik v. d. Vliet; Landschaft mit Soldaten von Es. v. d. Velde; Landschaft von P. de Bloot; Nachtstück von G. Dow; endlich als Vollbild die Sündflut von Jakob Savery. Später erschien noch das Grimaldibildnis von Joost van Cleefe (I 125).

Die Sammlung des kürzlich verstorbenen Grafen Paul Schuwálow (nicht der frühere Botschafter am Berliner Hofe) umfaßt neben Gemälden auch Skulpturen und vor allen Dingen Werke der Kleinkunst. Von den Gemälden ist das interessanteste Stück unleugbar die frühniederländische, sicher in Spanien entstandene dreiteilige Kreuzigung, welche in der Sammlung Pedro Campaña heißt, mit ihm aber garnichts zu tun hat (II 125). Eine Flucht nach Egypten von Jordaens (122) ist sehr angenehm; ein kleines Frauenportrait kann wohl sehr berechtigt sein als Corneille de Lyon zu gelten (124). Neben ihnen finden wir eine häßliche Madonna vom Meister des Todes Mariä (126, Kopie?), einen Lautenspieler von Caravaggio (128) und eine Zeichnung, die Watteau genannt wird (130). Ein Hauptstück der ganzen Sammlung ist das byzantinische Elfenbeintriptychon (121), das eine eingehende Würdigung durch unseren bekannten Byzantinisten J. J. Smirnów erfährt. Die übrigen Tafeln geben wieder eine feine Terrakottamadonna in der Richtung des Antonio Rossellino (131), ein Kanonenmodell aus der Zeit Ferdinands II. von Toskana (129), zwei Prachtgefäße aus Krystall (123) und schließlich eine sehr präsentable Bronzebüste des Fürsten Platon Súbow, die mit ziemlicher Sicherheit eine Arbeit von Jean-Dominique Rachette genannt werden kann (127). Der beiden Greuzeporträts ist bereits Erwähnung geschehen. Von den Textabbildungen sind eine kleine Ansicht des Dorfes Egmont von Ruisdael, der Amor von Falconnet und ein Porträt von Willem v. d. Vliet (?) zu nennen. Wichtiger als sie sind aber die Limoger

Emails (S. 282. 284. 286. 288. 293), ein sehr feines St. Porchaire-Salzfaß (S. 284. 287) und die Palissyarbeiten (S. 300); eine Textabbildung bringt den fraglichen Wandbrunnen aus der Sammlung Stein (S. 298)[2]).

Die Sammlung des Akademikers M. P. Botkin in St. Petersburg II. Lief. 2. 3) umfaßt fast ausschließlich Werke der Plastik und des Kunstgewerbes. Aus dem Besitz der Großfürstin Maria, Herzogin von Leuchtenberg, sind in die Sammlung drei Terrakottawerke gelangt: eine bemalte Madonna (früher erschienen I 8)[3]) und Büsten: ein Jüngling und ein jugendlicher Täufer, wohl alle drei Florentiner Ursprungs, was bei der Madonna weniger klar sichtbar ist, als an den Büsten (II 20. 34). Eine Kinderbüste in Marmor (Text. S. 33) heißt in der Unterschrift total verkehrt Schule Donatellos; sie wird im russischen und französischen Text (S. 56 und VIII) schon viel richtiger der Richtung des Antonio Rossellino zugewiesen, was allerdings vielleicht auch bestritten werden kann. Von Antiken wird eine Reihe von Terrakottamasken (S. 25. 27 und früher I 13) und verschiedene Vasen (27. 33 und S. 28) gegeben. Von der reichen Sammlung byzantinischer Emails, die Akademiker Botkin besitzt, gibt die farbige Beilage III einen Pankrator aus dem 10.—11. Jahrhundert wieder: andere Emails sind im Texte abgebildet (S. 57. 61), wie auch einige Elfenbeintafeln (S. 56. 58), von denen drei weitere auf Tafel 14 vereinigt sind. Auch russische Altertümer enthält die Sammlung, vorzugsweise Goldschmiede- und Emailarbeiten (24. 26. 32. 36. S. 55. 59. 68. 66). Mit besonderer Vorliebe hat sich Herr Botkin dem Kunstgewerbe der italienischen Renaissance zugewandt: wir finden eine Reihe Majoliken (16. 21. 28. S. 38. 39. 63); geschnitzte Truhen (18. 35. S. 56); Lederarbeiten (22. S. 35—37); Bronzen, unter denen die Türklopfer hervorstechen (13. 31. S. 54). Ein Aquamanile, ein Gefäß in Form eines rätselhaften Tiers unbestimmbaren Ursprungs und unbekannter Bestimmung, ein persischer (oder polnischer?) Teppich komplettieren die Lieferungen (19. 29); schließlich dürfen die verschiedentlichen Entwürfe des Malers Alexander Iwánow (1806—1858) für sein Lebenswerk, die Erscheinung Christi (oder Predigt des Täufers) nicht vergessen werden (17. S. 43. 60. 64).

Die beiden Schatzkammern: die »Waffenhalle« des Moskauer Kreml und die »Galerie der Kostbarkeiten« der Ermitage (II. Lief. 9—10; 12) mögen am Schlusse unseres Überblicks gestreift werden. Die Waffenhalle

---

[2]) Referent, dem der Text zur Lief. 11 übertragen war, hofft in nächster Zeit eine kritische Behandlung der Sammlung Schuwálow vorlegen zu können. Übrigens muß er die Verantwortung für die Unterschriften der Tafeln und Textillustrationen von sich ablehnen, ebenso für die französische Redaktion der Erläuterung, die alle von der Schriftleitung herrühren.

[3]) In der franz. Beschr. 9.

(Orushánaja Paláta) birgt Schätze, die nicht nur dem Historiker von Interesse, sondern auch für die Geschichte des Prunkgerätes von Wert sind. Neben Werken orientalischen (97. 100. 109) und byzantinischen Ursprungs finden wir vor allem deutsche Arbeiten (110. 112. 113. 114.—115. S. 221. 222. 228. 243), sodann englische (110. 111) und wohl auch italienische und polnische (104. S. 222). Als Geschenke an die ersten Zaren aus dem Hause Románow (seit 1613) sind die Sachen nach Rußland gelangt. Arbeiten der russischen Handwerker des Zarenhofes sind auf Tafel 105—107 und im Texte S. 213. 214. 220. 233. 234 zu sehen. Die ausländische Handwerkerkolonie, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts im »ausländischen Viertel« (Nemézkaja sslobodà) von Moskau kräftig entwickelte, erhielt bedeutsame Aufträge für den Hof: der Doppelthron der Zaren Joanns V. und Peters I. (des späteren Kaiser P. d. Gr., der 1682—1696 mit seinem Bruder J. gemeinsam regierte; 98) ist von Deutschen, Krone, Reichsapfel und Zepter des ersten Romáanow, des Zaren Michael (1613—1645; 99. 101. 102) sind von Italienern gearbeitet. Sehen wir von einigen Stücken aus den Zeiten Peters II. 1727—1730) und der Kaiserin Elisabeth I. (1741—1761) ab, so trägt die Waffenhalle ganz das Gepräge der vorpetrinischen altrussischen Zeit, während der Kostbarkeitengalerie der Ermitage das Zeitalter Elisabeth I. und Katharina II. (1762—1796) die Signatur gibt. Aus ihrem ebenso künstlerisch als materiell wertvollen, mannigfaltigen Bestande sei nur der Spiegel der historischen englischen Toilette der Kaiserin Anna (1730—40; 144) von der einige Stücke schon früher reproduziert waren (II. 6), und der prachtvolle mit Brillanten und Rubinen geschmückte goldene Handspiegel französischen Ursprungs genannt, den Osman III. der Kaiserin Elisabeth schenkte (136). Dagegen ist die abstoßende Büste der Königin Marie Antoinette weder des Namens Houdon, noch der Reproduktion wert (137). Die Trésors d'art werden hier noch sehr viel Material finden; hoffentlich gelangen die herrlichen Pendeloques, die auf Tafel 9 des I. Bandes[4]) fast unkenntlich sind, zu nochmaliger Abbildung.

Mit der Kostbarkeitengalerie schließt der zweite Jahrgang der Trésors d'art en Russie. Für den dritten hat die Redaktion die Schlösser in Zárskoje Sselò und Pawlowsk in Aussicht genommen, die durch Architektur, Dekoration, Gartenanlagen und die große Zahl einzelner Kunstwerke, die sie beherbergen, eine Menge interessanten Materials liefern werden. Ferner soll anläßlich der bevorstehenden Zweijahrhundertfeier der Stadt Petersburg eine Lieferung dem Zeitalter Peters d. Gr. gewidmet sein, während eine andere »St. Petersburg als Kunststadt im Laufe der

4) Franz. Text 81

ersten anderthalb Jahrhunderte seiner Existenz« behandeln soll. Der Bauer in der russischen Vergangenheit wird von D. J. Ssisòw auf Grund der Denkmäler des Kaiserlichen Historischen Museums in Moskau betrachtet werden. Al. Benois, der Redakteur der Trésors, wird den Text zur Gemäldegalerie des Herrn D. J. Schtschukin verfassen, während die Bildersammlung des Herzogs von Leuchtenberg der bewährten Kraft Alexander Nëustrójews anvertraut ist.

Beim Überblick über die beiden vorliegenden Bände kann man nicht umhin, einige Desiderata für die Zukunft zu registrieren. Eine fortlaufende Numerierung der Tafeln durch alle weiteren Bände wäre zweckmäßig; da dies beim zweiten Bande unterblieben ist, hätte Tafel I des neu beginnenden dritten 289 zu tragen. Für die Unterschriften der umrahmten Tafeln müßten durchaus deutlichere Charaktere gewählt werden an Stelle der schlechterdings unleserlichen archaistischen Majuskeln, die bisher üblich waren. Bedeutend wichtiger als diese rein äußerlichen Verbesserungen ist die strikte Vermeidung von Inkongruenzen zwischen den Unterschriften, den russischen und den französischen Erläuterungen, die sich gelegentlich sehr unliebsam bemerkbar machen.[5]) Sehr sympathisch wird es allerseits berühren, wenn in Zukunft ein gewisser panegyrischer Ton, den der Text gelegentlich den publizierten Sammlungen und abgebildeten Kunstwerken gegenüber vernehmen läßt (z. B. russ. Text I S. 119 ff. II S. 25 ff. und 109 ff.; franz. Text S. IX u. X), nicht mehr hörbar wird. Das Erscheinen einer Chronik als Beiblatt erscheint bei einem Tafelwerk auf kunsthistorischer Basis ziemlich unmotiviert. Die K. Gesellschaft zur Förderung der Künste dürfte vielleicht auch andere Wege finden, die Berichte über ihre Tätigkeit zu veröffentlichen als in dieser Chronik; wenn nun dieselbe durch Wiedergabe von Piranesischen Carceri und Dekorations- und Möbelentwürfen von Percier und Fontaine illustriert wird, hat dies keinen ersichtlichen Grund.

Im weiteren Gange der Publikation wird sicher vieles gebessert werden, wie manches besser geworden ist. So sind bei den Tafeln erfreuliche Fortschritte in technischer Beziehung zu konstatieren; sie

---

[5]) Teppich der Sammlung Botkin (II 29). Unterschrift: »Tapis persan (polonais?)«. Beschreibung der Sammlung (S. 41): »polnisch Fabrik Sluck«; russ. Erläuterung (S. 51): »kaum Sluck« mit hist. Begründung; franz. Erläuterung (S. VII): »Tapis persan du XVI ou XVII siècle«. Über die Kinderbüste derselben Sammlung vgl. oben S. 13. Kreuzigungstriptych des Gr. Schuwálow (II 125). Beschreibung der Sammlung: »Kein Grund, es Pedro Campaña zu nennen«; russ. Erläuterung: »Pedro Campaña?« »in der Sammlung fälschlich P. C. zugeschrieben«; franz. Erläuterung: »attribué à P. C.«. Unterschrift in beiden Sprachen: »Pedro Campaña« ohne Fragezeichen. Zu den Inkongruenzen gehört auch die Verwechselung der 8 u. 9 im franz. Text von I Lief. 1.

können jetzt durchaus einwandsfrei genannt werden; hier sind die Leistungen des Photographen Nikolájewski besonders hervorzuheben. Größere Schwierigkeiten dürften der Leitung der Trésors d'art aus ganz anderer Richtung erwachsen. Bis zur Stunde herrscht in Rußland, von wenigen Gebieten abgesehen, ein fast absoluter Mangel an fachmännisch geschulten Kunsthistorikern. Dieser Mangel beherrscht den Text (incl. Unterschriften) der Trésors d'art, die sich hier in viel ungünstigerer Lage befinden als beispielsweise Spemanns Museum mit seinem glänzenden Stabe von Mitarbeitern, und denen die Gefahr dilettantischer Behandlung zu vermeiden schwer sein muß, was bei gerechter Beurteilung ihrer Leistungen in Betracht gezogen sein will. Allein die textliche Seite der Edition ist für die Wissenschaft nicht von Belang, zumal der wesentlichste Teil in russischer Sprache erscheint; für sie sind die Tafeln ein erwünschter Zuwachs an Anschauungsmaterial, der durch Mannigfaltigkeit und Masse der Beachtung wert ist: unter diesem Gesichtspunkte dürften die Trésors d'art auch von der Wissenschaft willkommen geheißen werden.

St. Petersburg, den 28./15. Februar 1903.

James v. Schmidt.

Skulptur.

Otto Buchner, Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen, mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Heft 37.) Straßburg, Heitz u. Mündel, 1902. 180 S. 8°, mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln.

Eine dem Thema nach bescheidene, aber gut gearbeitete und nützliche Schrift, auf die ich hiermit aufmerksam machen möchte. Die Grabplastik des Mittelalters wirkt durch ihre ungeheure Massenhaftigkeit bei meistens nur mittelmäßiger oder noch geringerer Qualität der einzelnen Denkmäler naturgemäß abschreckend auf die Forschung. Und doch ist aus ihr für die Stilbewegung wie für den Motivenschatz viel zu lernen, zumal in den meisten Fällen sichere Datierungen zu Hülfe kommen. Nur schrittweise wird man ihrer Durcharbeitung Herr werden können und sicher am besten in der Weise, daß nach und nach einzelne Landschaften in Angriff genommen, diese aber dann tunlichst eingehend behandelt werden, wie es Buchner hier versucht hat. Wie weit es ihm gelungen ist, in den wichtigeren Denkmälern vollständig zu sein, kann ich nicht beurteilen. Die einzelnen Analysen sind sorgfältig und mit

künstlerischem Blick durchgeführt; angreifbarer sind manche verallgemeinernde Sätze, z. B. auf S. 29 die Meinung, daß die Sitte, die Grabsteine aufrecht an die Wand oder einen Pfeiler zu stellen, nicht aus Platzmangel, sondern »aus dem Zwang des der Gotik eigenen Vertikalismus« (wieviel Rätsel hat nicht dieser deus ex machina schon lösen müssen!) zu erklären sei.

Es wäre zu wünschen, daß Buchner für andere deutsche Landschaften Nachfolger fände. *Dehio.*

Paul Vitry, Michel Colombe et la sculpture française de son temps. Paris, Librairie centrale des beaux-arts. 1901. gr. 8°.

In Frankreich steht das Urteil fest, daß der Name Michel Colombe *un des plus grands noms de la sculpture française* sei (Courajod). Leider ist die Zahl der von ihm erhaltenen Werke ganz klein: die Medaille auf König Ludwig XII, das Relief aus Gaillon im Louvre, das Grabmal des Herzogs Franz von der Bretagne in der Kathedrale von Nantes — das ist alles; dazu noch die Einschränkung, daß an dem letztgenannten Hauptwerk die Erfindung nicht von Colombe herrührt und an der Ausführung in großem Umfange Gehülfen beteiligt waren. Wer einem so fragmentarisch überlieferten Künstler einen Band von 531 Seiten in Lexikonoktav widmet, muß von der Überzeugung durchdrungen sein, daß sehr wichtige Probleme mit seinem Namen verknüpft sind.

Die französischen Kunstschriftsteller haben bis vor kurzem ihr fünfzehntes Jahrhundert wenig geliebt. Zwischen den beiden blendenden Erscheinungen der zeitgenössischen italienischen und niederländischen Kunst schien es zu sehr im Schatten zu stehen. Es wurde als etwas peinliches, einigermaßen als ein Anomalie der Weltgeschichte empfunden, daß die Renaissance anderswo als in Frankreich entsprungen ist. Auf den ersten Blick sieht es in der Tat so aus, als ob mit dem Absterben der großen mittelalterlichen Kunst die schöpferische Kraft des französischen Genius für längere Zeit erloschen sei. Courajod hatte sehr recht mit seinem leidenschaftlichen Anruf, man solle doch nur die Augen auftun und werde finden, daß Frankreich schon volle hundert Jahre vor dem Einzug der Renaissance von Italien her eine ganz neue und höchst lebensvolle Kunst besessen hatte; aber auch für sie und zumal für sie den Namen Renaissance in Anspruch zu nehmen, war doch ein bedenkliches Spiel mit Worten; und vor allem, diese Kunst war nicht französisch, sondern niederländisch; eingewanderte Niederländer waren in allen Teilen des Landes die gesuchtesten Künstler und die eingeborenen gerieten in solche Abhängigkeit von jenen, daß sie oft gar nicht mehr

zu unterscheiden sind. Erst um die Wende zum neuen Jahrhundert wurden die Franzosen vom niederländischen Joche frei — aber nur, um ein neues, das italienische, auf sich zu nehmen. Was hatte sich zwischen diesen beiden übermächtigen Eindringlingen überhaupt noch von eigentlich französischem Wesen behauptet?

Die Frage ist für den Gewissenhaften nichts weniger als leicht zu erledigen. Eine einfach verneinende Antwort hat niemand geben wollen; ebensowenig sind sichere Kriterien genannt worden, an denen in dem bunten Gewebe der französische Faden zu erkennen wäre. Am öftesten wurde auf Michel Colombe hingewiesen; aber indem man die Züge, in denen seine Kunstweise von der herkömmlichen franco-flandrischen abweicht, auf den neueingetretenen italienischen Einfluß zurückführte, zerstörte man sich im Grunde wieder den Beweis. Vitry hat richtig gefühlt, daß man über Colombe nicht urteilen könne, ohne sich mit der ganzen zeitgenössischen Kunst aufs breiteste auseinanderzusetzen. So redet denn kaum ein Drittel des Buches vom Titelhelden unmittelbar, es erweitert sich zu einer Untersuchung über das Problem der französischen Renaissance überhaupt.

Von den drei Teilen des Buches behandelt der erste die Vitalität der französischen Kunst im 15. Jahrhundert und die Momente des Widerstandes gegen den rein flandrischen Stil, der zweite das Eindringen des italienischen und die Fortdauer des niederländischen Einflusses vor und nach 1495. Vitry gibt hier die ausführlichste und besonnenste Darstellung, die diese Materie bisher empfangen hat; ich bedaure, auf die interessanten Einzelheiten nicht eingehen zu können. Für die Architektur kommt er zu derselben Auffassung, die Ref. in der »Kirchlichen Baukunst« II 190—193 vertreten hat; sie zeige von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab deutlich eine *evolution profonde*, aber dieselbe sei weder Verfall, noch durch italienischen Einfluß hervorgerufen; auch die sogenannte erste Renaissance unter Karl VIII., Ludwig XII. und während eines großen Teiles der Regierung Franz I. sei nur in dekorativen Äußerlichkeiten italisiert; *c'est pendant longtemps encore la construction sérieuse, le plan logique, le principe gothique qui persistent, c'est le style français robuste et élégant, clair et brillant, qui se continue tel qu'il est formulé au XVe siècle.* In der Plastik und Malerei sei vor 1495 von italienischem Einfluß nichts zu bemerken; nur in der Provence habe es schon vorher ein kleines franco-italisches Zentrum gegeben; aber die Künstler desselben repräsentierten nicht den reinen italienischen Kunstgeist, vielmehr hätten sie schon ihrerseits flandrische Elemente in ihren Realismus aufgenommen; der große Stil, die reine Form sei von ihnen nicht zu lernen gewesen. Zum Schlusse konstatiert Vitry — und das ist einer

der Ecksteine in seinem historischen System — für die letzte Zeit des 15. Jahrhunderts überall in der französischen Plastik und besonders in der Schule der Loire ein spontanes Nachlassen der realistischen Strenge und der Übertreibungen im Ausdruck, eine leise Neigung zur Korrektur des individuellen Modells, zur Verallgemeinerung der Typen, zur Vereinfachung des Details, etwas wie Flucht vor dem Häßlichen.

Wesentlich als Ergebnis dieser ohne Zutun Italiens eintretenden Abwandlung (die übrigens nicht auf Frankreich beschränkt bleibt; man vergleiche Memling und Gerard David oder Schongauer und Adam Krafft mit den älteren Realisten) ist, nach Vitry, der Stil Colombes anzusehen. Die sorgfältige Untersuchung seiner Lebensumstände hat nichts neues zutage gefördert; wohl aber werden zur rechten Zeit einige im Entstehen begriffene Legenden zerstört. Die Streitfrage, ob Colombe in Tours oder noch weiter westlich, in der Bretagne, geboren sei, hat keine allgemeine Bedeutung. Durchaus fragwürdig bleiben die angeblichen Lehrjahre in Dijon bei den Nachfolgern Claus Sluters und der Aufenthalt in Bourges in der Nähe Mosselmanns. Vitry will nicht jede Beziehung zur burgundischen Kunst leugnen; er meint nur, daß sie durch gewisse Zwischeninstanzen sich vollzogen habe, die er im ersten Teil nachgewiesen hat. Jedenfalls war Tours der dauernde Sitz seiner Werkstatt, und es ist methodisch richtig, daß Vitry für die genetische Erklärung seines Stils auf die im Loiregebiet gegebenen Voraussetzungen sich beschränkt. Colombes Tätigkeit läßt sich, wenn auch mit Lücken, von 1473 ab verfolgen. In diesem Jahre bestellte Ludwig XI., nach glücklicher Rettung von einem Jagdunfall, bei ihm ein Votivrelief. Im folgenden Jahre hatte er ein Modell für das künftige Grabmal des Königs zu liefern, das aber erst 1482 von Conrad von Cöln und Lorenz Wrine ausgeführt wurde; ob im Anschluß an Colombes Entwurf, wissen wir nicht. 1480 Denkmal für den Bischof Louis de Rohault. 1491 Gutachten für den Abt von Saumur. 1498 Modell zu einem Harnisch für den König. 1500 Medaille auf Ludwig XII. 1502—1507 das Grabmal für Franz II. von Bretagne im Auftrage von dessen Tochter, der Königin Anna (nachdem zuerst ein Italiener dafür ausersehen gewesen war). 1507 Altar für St. Saturnin in Tours mit einem Marientod und Heiliggrab für La Rochelle. 1508 Relief für Schloß Gaillon. 1508—1511 Bischofsgrab in Nantes. 1511 Modell für das Grab Philiberts von Savoyen in Brou (nicht zur Ausführung gekommen). Todesjahr unbekannt, 1512 noch am Leben.

Soviel läßt sich über Leben und Werke Colombes urkundlich feststellen. Von den letzteren haben sich nur die drei erhalten, die an der Spitze dieses Berichts genannt wurden (durch die Abgüsse im Trocadero

allgemein bekannt) und von ihnen ist eines, die Medaille, ganz geringfügig. Für das Grabmal von Nantes hat Jean Perréal die allgemeine Idee geliefert; das ornamentale Beiwerk rührt sicher von einem Italiener her; die Nischenfiguren an der Tumba sind von Schülerhand; so bleiben für Colombe selbst nur die Einzelfiguren des Herzogs und der Herzogin und die großen Eckstatuen der Kardinaltugenden. Was sonst noch Colombe voreilig zugeschrieben worden ist, weist Vitry mit voller Bestimmtheit und ganz überzeugend zurück: das hl. Grab in Solesmes (Abguß im Trocadero), die Madonna von Olivet (Louvre), das Grabmal des Louis Poncher und der Roberte Legendre (ebendas.); es sind bedeutende Arbeiten aus derselben Schule, der Colombe angehörte, aber nicht aus seiner Werkstatt.

Dies Wenige, was von ihm geblieben ist, enthält immerhin bezeichnende Züge. Als Maß für seine Persönlichkeit genügt es nicht, doch zeigt es deutlich, wie eng er mit der allgemeinen Schule zusammenhängt. Anspruch auf »Größe« hätte der Meister von Solesmes wohl ebensoviel. Colombe bietet aber für den Gedanken, den Vitry durchführen will, die meiste Beweiskraft. Und dieser neue Gedanke ist: daß Colombe mit der Renaissance, als deren ersten Vorläufer man ihn bisher immer betrachtete, nichts zu schaffen habe. Nichts beweist, daß er Mittelfrankreich jemals verlassen habe. Er wird italienische Formen vor der Rückkehr Karls VIII. aus Neapel, also vor 1496 schwerlich zu Gesicht bekommen haben. Die Mehrzahl der Künstler, die der König mitbrachte, waren Kunsthandwerker, Dekorateure. Man hat das Grab von Nantes inmer als Beweis angesehen, daß Colombe sich sogleich von der neuen Mode habe gewinnen lassen. Vitrys genaue Analyse der Geschichte des Denkmals zeigt das Fehlerhafte dieses Schlusses. Der Meister von Tours ist allein für den statuarischen Teil verantwortlich; das Übrige hat Perréal angeordnet; während Colombe an seinen Statuen arbeitete, wird er sich um die Pilaster und Friese des Girolamo da Fiesole wenig gekümmert habe. Ein ähnliches ganz äußerliches Nebeneinander der Arbeiten und der Stile zeigt sich am heiligen Grab in Solesmes, an der Tumba der Kinder Karls VIII. in Tours, an den Skulpturen von Schloß Gaillon und in andern Fällen mehr; es war in der Zeit dieser ersten italienischen Invasion geradezu Regel. Bedeutende Werke italienischer Figurenplastik hat Colombe vielleicht nicht früher als 1507 kennen gelernt, jedenfalls noch nicht 1502, als er für das Denkmal von Nantes zu arbeiten begann. Und er war damals schon 70 Jahre alt! Es ist nicht glaublich, daß ein Mann dieses Alters seinen Stil sollte von innen heraus reformieren wollen oder können. Deshalb kann die Milderung und Beruhigung des Realismus bei Colombe nicht aus der Dazwischenkunft Italiens, sie muß anders

erklärt werden. Für Vitry ist es ein Wiedererwachen des alten französischen Geistes; am andern Ende der zu Colombe führenden Kette steht nicht die Antike, sondern das 13. Jahrhundert; Colombe ist kein Neuerer, kein Eröffner, sondern ein Vollender; *le représentant le plus marquant de cette forme d'art où se complète, en s'humanisant, l'art du moyen âge chrétien.* Freilich ist er auch der letzte, der der »Verführung« der Renaissance widerstanden hat. Schon seine Schüler begannen, wenn auch nur leise und unbewußt, nachzugeben. Vitry rechnet dahin vornehmlich Guillaume Reynault, den man seit kurzem als den Meister des Grabmals der Poncher kennt. Die Juste unter Colombes Nachfolger zu stellen, erklärt Vitry aber für absurd; ihre Kunst ist vielmehr die Negation der seinigen. Um 1530 ist diese andere, die italienische, Strömung völlig Herrin der Lage geworden, hat eine rein französische Kunst zu existieren aufgehört.

Für das schwerverständliche Grenzgebiet zwischen Gotik und Renaissance liefern Vitrys von unabhängiger Kritik und echt historischem Sinn getragene Forschungen einen höchst bemerkenswerten Beitrag. Diese Kunst hat mit der italienischen Renaissance wichtige Grundzüge gemein; was sie von dieser unterscheidet ist aber doch nicht blos das Fehlen des antiken Einflusses; andererseits halte ich es für irreführend, wenn Vitry diesen Stil noch als »gotisch« bezeichnet. Er ist eine selbständige Parallelerscheinung zur italienischen Renaissance und beide sind, ebenso wie der niederländische und deutsche Realismus, Teile einer umfassenden Bewegung, für die wir einstweilen keinen andern Namen als den freilich etwas farblosen »modern« haben. Ref. möchte sich nicht versagen, noch die folgenden für Vitrys Auffassung charakteristischen Sätze der Einleitung wörtlich mitzuteilen:

»Sagen wir gleich, daß wir uns so wenig wie möglich des Wortes Renaissance bedienen werden, das mit Irrtümern, Verwirrungen und Mißverständnissen schwanger geht und auf das heute am besten endgültig verzichtet werden sollte, wenigstens was unsere nationale Kunst betrifft; so sehr hat man demselben schon verschiedenartige und selbst entgegengesetzte Bedeutungen unterlegt. Die einen wollen in dieser Renaissance die allgemeine Neugestaltung, man sagte früher »den Ursprung«, der ganzen französischen Kunst sehen, dank der Befruchtung durch die italienisch-antike Kunst; andere hätten sie am liebsten als einfache Wiedererscheinung der Antike im 16. Jahrhundert umschrieben; noch andere, wie z. B. Courajod, beeigenschafteten als Renaissance den Trieb zum Neuen, der nach Schluß der gotischen Epoche, im 15. und schon im 14. Jahrhundert, durch breites Eingehen auf Natur und Leben eine moderne Kunst erschuf.«

»Diese verschiedenen Interpretationen schließen eine Verschieden-

heit nicht nur der Schätzung, sondern auch der Datierung ein. Im allgemeinen indessen läßt man die in Rede stehende Bewegung mit dem Eingreifen der Italiener zusammentreffen; aber auch dafür gibt es keine feste Zeitgrenze; man kann um zwanzig, dreißig, selbst vierzig Jahre schwanken.«

»Aber was auch die Meinung darüber sei, noch immer ist es ein Gemeinplatz, zu versichern, daß gegen Ende des 15. Jahrhunderts die französische Kunst verbraucht und erschöpft war. Da man die Größe der mittelalterlichen Kunst nicht mehr leugnen konnte, benutzte man die These, um zu beweisen, daß die sogenannte Renaissance des 16. Jahrhunderts eine notwendige und heilsame Erscheinung war. Ob diese These richtig sei für andere Gebiete, die Literatur zum Beispiel, wollen wir hier nicht erörtern. Aber, was wir fest glauben und was wir hier begründen wollen, ist, daß die französische Kunst am Vorabend der italienischen Kriege von bewunderungswürdiger Lebenskraft erfüllt war, daß das italienische Geschenk sie wie ein Unglück betraf, und daß, was in der Kunst des 16. Jahrhunderts starkes, gesundes und am meisten fruchtbares ist, z. B. der Realismus eines Germain Pilon, ihr aus diesem alten gotischen und nationalen Grunde kam, den die verfeinerten Reize und die allzu gelehrte Schulung der italienischen Renaissance wohl alterieren aber nicht völlig zerstören konnte«. *Dehio.*

Zeitschriften.

L'Arte. Periodico dell' arte medioevale e moderna, e d'arte applicata all' industria, diretto da **Adolfo Venturi.** Anno V, 1902. Roma e Milano, Danesi e Ulrico Hoepli coeditori; 430 S. gr. 4° mit zahlreichen Abbildungen in Licht- und Ätzdruck.

Unser Jahrgang beginnt mit einer gründlichen Studie Franc. Egidis über die Miniaturen von Francescos da Barberino allegorischem Gedicht »Documenti d'Amore«, wie sie in zwei Handschriften der Barberinischen Bibliothek zu Rom vorliegen. Die eine davon (XLVI, 18) war es bisher ausschließlich, die den Gelehrten, welche sich mit dem Gegenstande beschäftigten, als Grundlage der Forschung gedient hatte. Unser Verfasser macht nun auf die zweite Handschrift (XLVI, 19) aufmerksam, in der er das in der Provence vom Autor selbst geschriebene und (wie er selbst im Kommentar seines Gedichtes sagt) »crosso modo« illustrierte Original der »Documenti d'amore« erblickt. Nach den Zeichnungen — Barberinos denn nur solche, zum Teil mit Farben übergangen, nicht eigentliche

Miniaturen, enthält der Codex XLVI, 19 — hat dann ein Miniaturist von Profession den zweiten, ebenfalls von des Verfassers Hand geschriebenen Codex XLVI, 18 in Italien ausgeschmückt. Einige seiner Zeichnungen hatte Barberino, wie er selbst berichtet, in die Originalhandschrift der Documenti (XLVI, 18) aus einem Werke herübergenommen, das zur Zeit, als er in Padua den Studien oblag (1304—1308) vielleicht von ihm selbst verfaßt und mit Zeichnungen versehen worden war, die dann ein Künstler von Profession miniierte; denn das leider verlorene »Offitiolum«, wovon wir reden, wird als ein Juwel von Eleganz gerühmt. Endlich erwähnt er auch noch die Fresken der Gerechtigkeit, des Erbarmens und des Gewissens im bischöflichen Palast zu Treviso, die ebenfalls nach seinen Zeichnungen ausgeführt worden seien. Diese Zeugnisse geben uns eine Vorstellung von der künstlerischen Betätigung Barberinos, auf Grund deren er eine Stelle in der Geschichte der Kunst des 12.—13. Jahrhunderts zu beanspruchen haben wird. In der Tat verraten die Illustrationen der beiden Codices der Barberiniana eine bedeutsame Selbständigkeit und Unabhängigkeit von den künstlerischen Motiven, die jener Epoche sonst eigen waren. Der Miniaturist des Codex XLVI, 18, der die »rohen« Skizzen Barberinos aus XLVI, 19 in sein Werk übertrug, hat ihnen allerdings nicht bloß in der Zeichnung ungewöhnliche Eleganz und Feinheit zu geben gewußt; er erweist sich namentlich im Malerischen als seinem Vorbild weitaus überlegen, indem er nach dieser Richtung hin wahre Meisterwerke schuf, die bei aller Anlehnung im wesentlichen an das letztere, es als reine Schöpfungen der Kunst durchaus übertreffen. Der Aufsatz Egidis ist von den Reproduktionen sämtlicher Miniaturen beider Handschriften begleitet, die das eben Gesagte zu verifizieren gestatten. Der Verfasser gibt, zumeist mit den Worten Fr.'s da Barberino selbst, ihre Erklärung, indem er den Zusammenhang aufdeckt, in dem sie nach der Idee des Gedichtes zueinander stehen. Der gegenwärtige Aufsatz dient als Vorläufer für die vom Verfasser beabsichtigte Drucklegung der in Rede stehenden Handschrift.

Gustavo Frizzoni spricht über einige Zeichnungen von Correggio: die überlebensgroße Umrißskizze zu einem der jugendlichen Genien, die im Fresko der Domkuppel zu Parma auf der Balustrade über den Gestalten der Apostel teils stehen, teils sitzen, im Besitze des Mailänder Advokaten Albasini; das Blatt mit den drei Putten im Besitz von Dr. Werner Weisbach, ohne Zweifel auch Studien zu den Kuppelfresken des Meisters darstellend, obwohl diese sich in den ausgeführten Bildern nicht identifizieren lassen; ferner die bekannte Skizze zur Madonna mit dem h. Georg im Dresdener Kupferstichkabinet. Die herrliche Komposition einer Anbetung der Hirten bei Lord Pembroke, die in ihrer Evolution

zwischen den beiden ausgeführten Bildern dieses Gegenstandes steht — der frühen Anbetung bei Crespi in Mailand und der weltberühmten »Nacht« der Dresdener Galerie — und die Kunst Correggios auf dem Höhepunkte ihrer Entfaltung zeigt, ehe sie auf steilem Abhang gegen den Manierismus herabzugleiten beginnt; endlich die (bisher unveröffentlichte) Zeichnung zweier Putten aus der Sammlung Piancastelli zu Rom, deren Stelle im malerischen Werke des Meisters sich noch nicht hat identifizieren lassen.

Ein zweiter Artikel des gleichen Verfassers bespricht zwei Kunstwerke, durch deren Schenkung vor kurzem das städtische Museum im Sforzakastell zu Mailand bereichert ward. Das eine ist ein h. Hieronymus in ganzer Figur von Ambrogio Borgognone (gestiftet von L. Beltrami), eine tüchtige Arbeit aus des Meisters späterer Zeit (erstes Dezennium des 16. Jahrhunderts), wie das wärmere Kolorit, die weichere Modellierung, die weniger charaktervolle Auffassung im Gegensatz zu seiner Frühzeit beweist. Das zweite Kunstwerk, ein Geschenk Crespis, ist ein bemaltes Terrakottarelief der Madonna mit Kind, die ihre Hand segnend auf das Haupt eines vor ihr knieenden, ihr durch eine h. Nonne empfohlenen Certosinermönches legt (ehemals im v. Beckerathschen Besitz). Frizzoni hält es für ein Jugendwerk Omodeos, entstanden noch vor der Lunette des großen Kreuzgangs in der Certosa, die der Künstler mit 20 Jahren meißelte (1466). Große Analogien zwischen den beiden Arbeiten sind zweifellos vorhanden; allein das Tonrelief ist in Komposition und Formgebung noch so befangen und unbeholfen, daß sich die Attribution nur aufrecht erhalten läßt, wenn man es als das Erstlingswerk des Künstlers betrachtet. Der Fortschritt, den er in der eben erwähnten Lunette nach jeder Richtung hin gegen das Relief tut, ist ein ganz ungewöhnlicher.

Giovanni Poggi verficht in einem Artikel »über das Turnier Giulianos de Medici vom Jahr 1475 und die Pallas Botticellis« die These, das ebengenannte Bild im Palazzo Pitti habe nichts mit dem Turnier zu schaffen gehabt; die Pallas, welche dabei die Standarte Giulianos schmückte, sei jene gewesen, welche Vasari in seiner Vita Botticellis beschreibt. In der Tat stimmt das, was er sagt, mit der Beschreibung überein, die ein unbekannter Autor von der genannten (und den übrigen) Standarten des Turniers in einem von Poggi aufgefundenen Manuskripte der Nazionale gibt. Diese Pallas ist es auch, die im mediceischen Inventare von 1492 angeführt wird (Müntz, Collections ecc. pag. 86), während die Pallas mit dem Kentauren erst in einem späteren Inventare (1516) vorkommt. Hiernach ist es wohl zweifellos, daß Botticelli den Gegenstand zweimal für die Medici gemalt hat. In einem Nachtrag zu

seinem Artikel (S. 407) weist Poggi übrigens ein getreues Nachbild der Pallas vom Turnier des Jahres 1475 in einer Intarsiafigur auf einer der Türen im Schloß zu Urbino nach.

Der Artikel Emil Jacobsens über die Fresken Bern. Luinis in S. Maria delle grazie zu Lugano bringt nichts Neues, es sei denn die flüchtige Anführung des Bruchstücks eines Wandbildes in Casa Guidi, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes zu dessen Füßen darstellend (worauf schon Pierre Gauthier in der Gazette des beaux-arts 1900 I, 239 aufmerksam gemacht hat), sowie die Erwähnung von Freskenresten in der ersten Kapelle rechts (Flucht nach Ägypten, Anbetung), die den Verfasser an Gaudenzio Ferrari und Bramantino erinnern. Da man weiß, daß der letztere 1522 in Locarno malte, ist es nicht ausgeschlossen, daß er auch nach Lugano gekommen sein könnte.

E. Gerspach spricht über neuaufgedeckte Wandbilder in der Kirche Madonna dei Ghirli zu Campione am Luganersee, in der Heimat des weitverbreiteten Bildhauergeschlechts. Es sind zwölf Szenen aus der Geschichte der Jungfrau und des Täufers, die die eine Seitenwand bedecken. Der Verfasser schreibt sie einem Maler zu, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts gearbeitet haben mochte und von Giotto beeinflußt war. Die mitgeteilten, leider wenig befriedigenden Reproduktionen der fraglichen Fresken scheinen seiner Annahme recht zu geben. Außerdem befindet sich im nördlichen Portikus des Heiligtums ein Wandbild des jüngsten Gerichts, laut Inschrift 1400 von einem Meister Lanfranco und seinem Sohn Filippo de Veris gemalt, in der Zeichnung inkorrekt, im Kolorit schreiend, aber von energischer, ja übertrieben drastischer Konzeption, im ganzen von unangenehmem Eindruck. Über einer Tür, die ins Innere der Kirche führt, sieht man ferner eine Verkündigung v. J. 1467, ein vorzügliches, delikates Werk, das der Verfasser einem toskanischen Meister zuteilen möchte. Endlich ist an der Südwand am Äußern ein großes Fresko sichtbar, erst seit einigen Jahren aus dem südlichen Portikus dahin übertragen. Es stellt zwei Szenen aus der Geschichte des ersten Menschenpaars, und im Vordergrunde die in größerem Maßstab ausgeführten Gestalten der hh. Jacobus und Johannes vor, trägt das Datum 1514 und befindet sich leider in schlechtem Zustande. Der Verfasser erkennt darin die Hand Bramantinos.

Paolo d'Ancona handelt in einer sich über vier Hefte unserer Zeitschrift erstreckenden Studie über die allegorischen Darstellungen der sieben freien Künste im Mittelalter und in der Renaissance. Sie kommen zuerst (um zwei, die Medizin und Architektur, vermehrt) in einer (verlorenen) Schrift des Varro vor; sodann erzählt der hl. Augustinus, er habe die Disziplin mehrerer davon in eigenen Schriften behandelt. Aber

erst bald nach Augustin, in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, faßt Martianus Cappella in seiner bekannten Allegorie sie allesamt in ein System zusammen, und gibt ihm für die Wissenschaft des ganzen Mittelalters Bestand und Bedeutung. Nach einer kursorischen Inhaltsangabe der Dichtung Capellas zählt der Verfasser die Nachahmungen auf, die sie namentlich in Frankreich gefunden (Theodulf von Orleans, Alain de Lille, Jean le Teinturier, Henri d'Andéli, Baudri de Borgueil), um sodann die frühesten Spuren derselben in der italienischen Poesie nachzuweisen (Pietro di Dante, Andrea de' Carelli, Bern. Bellincioni, Cleofe de' Gabrielli) und endlich auf den Kampf einzugehen, den dessen Adepten als Vertreter der Scholastik mit den Initiatoren der Renaissance und ihrer neuen Weltanschauung vergebens aufnahmen. — In einem folgenden Abschnitt geht der Verfasser sodann auf die Inspirationen über, die die bildenden Künste der Dichtung Capellas verdanken. Nach Anführung der uns heute nur noch durch historische Nachrichten bekannten frühesten Darstellungen der sieben Künste (durch Karl d. Gr. im Aachener Palast, ferner in den Pfalzen von Saint-Denis und St. Gallen, an dem durch Hedwig von Schwaben den Mönchen des letzteren Klosters geschenkten Meßgewande u. a. m.), sowie derjenigen, die uns erhalten geblieben sind (Teppiche von Quedlinburg, Miniaturen zu Göltweig, Scheiern, Hortus Deliciarum, sog. Trivulziokandelaber im Dom zu Mailand), kommt er auf die drei vollständigen Verkörperungen derselben in der mittelalterlichen Plastik Italiens ausführlich zu sprechen, die sich an den Kanzeln von Siena und Pisa und am Brunnen zu Perugia finden. Während Niccolò Pisano sie am erstgenannten Monumente — ihre bisherige hieratische Darstellungsart verlassend — nach den Anschauungen und in den Formen der antiken Kunst, soweit er sie wiedergeben konnte, zu bilden beflissen war, geht er am letztgenannten Denkmal über diese Auffassung hinaus, indem er sie handelnd, unterrichtend gleichsam ins reale Leben versetzt und dem letzteren auch durch Typen, Formengebung und Gewandung Ausdruck zu geben trachtet, ohne indes seine Anknüpfung an die Antike gänzlich zu verleugnen. An der Kanzel von Pisa hingegen ist jeder Zusammenhang mit der Antike zerrissen: Giovanni Pisanos Gestalten der sieben freien Künste am Sockel ihrer Mittelstütze wurzeln in der leidenschaftlichen Bewegung und im gespannten Ausdruck durchaus in der Stilweise der Gotik. An den Kapitellen des Dogenpalastes treten sodann zuerst an Stelle der Künste selbst die Gestalten ihrer ältesten und vornehmsten Repräsentanten, und in den Reliefreihen des Campanile zu Florenz erhalten beide ihre Stelle: jene in den sehr mittelmäßigen, scheinbar wieder auf die vorpisanischen Darstellungen zurückgreifenden Figuren der obersten Reihe aus der Schule Andrea Pisanos, diese in den um ein Jahrhundert

spätern herrlichen Reliefs der untersten Reihe von der Hand Lucas della Robbia. — Im Gegensatz gegen die Figuren am Campanile aus der Pisanischule zeichnen sich die etwa gleichzeitigen, auch von zwei Florentiner Künstlern herrührenden am Grabmal Königs Robert in S. Chiara zu Neapel durch das Bestreben nach Schönheit und Grazie aus: es ist der erste leise Hauch der Renaissance, der über sie hinweht. Die letztere selbst gibt sodann in zwei bedeutenden bildnerischen Schöpfungen dem in Rede stehenden Darstellungs-Zyklus Verkörperung: in dem Schmuck einer der Kapellen des Malatestatempels zu Rimini von Agostino di Duccio und in Pollaiuolos Grabmal Sixtus IV.

Der nächste Abschnitt der Studie D'Anconas ist den hierher gehörigen Monumenten der Malerei gewidmet. Ihre chronologische Reihe beginnt mit einem Mosaikfragment, wahrscheinlich einem Überrest des figurierten Fußbodens der Kathedrale zu Ivrea, dem das Pluviale folgt, das die Leiche Papst Clemens IV. († 1271) umhüllt, wie sich bei der vor einigen Jahren erfolgten Öffnung seines Grabmals zu Viterbo ergab. Vollständiger ist die Darstellung des Gegenstandes in der Freske der spanischen Kapelle in S. Maria Novella, insofern hier auch die Hauptrepräsentanten der sieben Künste und die Planetenbilder in die Darstellung mit hineingezogen sind. Große Ähnlichkeit mit dieser besaß auch das Wandbild Giustos in der Capp. Cortelieri in den Eremitani zu Padua, wie sich aus den jüngst zum Vorschein gekommenen Skizzen des Meisters zu seinem Wandbild nachweisen läßt (denn das letztere selbst ist ja leider zu Grunde gegangen). Eine treue Kopie der Fresken Giustos scheinen wir übrigens in den Miniaturen der Chronik Leonardos da Bisuccio zu besitzen, die einst in der Sammlung Morbio war und vor kurzem in den Besitz von Crespi in Mailand übergegangen ist. Über die Miniaturen eines Kodex zu Chantilly, in denen der Verfasser die Prototype der Kompositionen Giustos sehen möchte, wird uns erst die in Aussicht stehende Veröffentlichung jener Handschrift Klarheit bringen. Außerdem bieten uns noch zwei Handschriften Miniaturdarstellungen der Künste: eine Abschrift von Cassiodors »Liber secularum litterarum«, einst im Besitze von Petrarca und wahrscheinlich für ihn von einem lombardischen Maler um die Mitte des 14. Jahrhunderts mit Miniaturen geschmückt, — und sodann der berühmte Kodex der Marziana, das Gedicht Marziano Cappellas enthaltend, mit Illustrationen Attavantes. Und zwar sind nicht nur die betreffenden Stellen des Textes mit größeren Miniaturen der Künste geschmückt, sondern diese finden sich auch in Medaillons der arabeskierten Umrahmung des Titelblattes in kleinerem Maßstabe und ähnlicher Auffassung wiederholt. Mit Attavantes Miniaturen sind wir in der Renaissance angelangt. Sie hatte schon einige Dezennien früher den

Gegenstand auch in Schöpfungen mehr monumentalem Charakters behandelt: Justus van Ghent hatte die sieben freien Künste in einem Saale des Schlosses zu Urbino gemalt (vier davon sind in London und Berlin erhalten) und Antoniazzo Romano sie im Schlosse zu Bracciano al fresco dargestellt (nur wenige Reste davon sind erhalten geblieben). Dominierte bei beiden noch die mittelalterliche Auffassung als voneinander unabhängiger Einzelgestalten, so bringt Filippino Lippi in seiner Freske in S. Maria sopra Minerva wenigstens die drei Künste des Triviums (und die Gestalt der Philosophie) in engere Beziehung zueinander, indem er sie zu beiden Seiten von Thomas von Aquino in zwei Gruppen verteilt und sie miteinander im Gespräch oder Disput begriffen dargestellt. Aber zu einer völlig frei, nach rein malerischen Gesichtspunkten komponierten Gruppe vereinigt die sieben Schwestern erst Botticelli (?) in einer der Fresken aus Villa Lemmi. Wären nicht in den Händen von dreien davon die gewohnten Attribute sichtbar, — niemandem würde es einfallen, in den sieben Gestalten florentinischer Damen die Vertreterinnen des mittelalterlichen Wissenskreises zu erkennen. Nach solchem Vorgang befremdet es, daß Pinturicchio in einem der Säle der Borgiagemächer wieder auf die traditionellen, thronend dasitzenden freien Künste zurückgreift. Freilich war der schnellschaffende Meister auf solche Art mancher Kompositionssorge enthoben! Nur um den Preis solcher war es endlich Raffael gegönnt, in seiner Schule von Athen die sublimste Darstellung des Themas zu schaffen. Auch darin tut er den letzten Schritt, daß er die ursächlichen Personifikationen völlig vor den personifizierten Wirkungen verschwinden läßt.

Gustavo Frizzoni gibt auf Grund des illustrierten Kataloges der Sammlung R. v. Kauffmann zu Berlin und ihres eingehenden autoptischen Studiums eine Übersicht ihrer Schätze. Von seinen Beobachtungen wäre hervorzuheben der (— übrigens schon längst in dieser Zeitschrift erbrachte (A. d. R.) —) Nachweis einer teilweisen Kopie des bekannten Bramantischen Architekturstiches im British Museum (und bei Signor Perego zu Mailand) im Hintergrunde der Darstellung im Tempel vom Meister des h. Ägidius; die Umtaufe der Auferweckung des Lazarus von Nicolas Froment auf Albert van Ouwater; die Zuweisung des männlichen Bildnisses eines »schwäbischen Meisters um 1520« (Kat. Taf. XL) an Hans Burckmaier (Bestimmung von Eug. Schweizer), sowie der Geburt Christi aus der Schule Giottos (wie sie der Katalog Nr. 75 tauft) an Lorenzo Monaco; des Carlo Crivelli (Nr. 106) an Nicolò d'Alunno (wobei die Deutung des Gegenstandes als einer Szene aus der Legende des h. Gualbert unzweifelhaft das Richtige trifft); des h. Hieronymus von Marco Basaiti (Nr. 111) an Lorenzo Costa; die Bestimmung der Madonna mit

den hh. Magdalena und Katharina (Nr. 103) als Bernardo Cotignola; endlich die entschiedene Qualifikation des Giorgionebildchens (Nr. 110) als spätere Kopie nach einer verlorenen Komposition des Meisters.

Pietro Toesca handelt von dem »Liber Canonum« der Vallicelliana, einer Sammlung von Satzungen des Kirchenrechtes unter Nikolaus I. (858—867) verfaßt und mit einigen Miniaturen, Initialen, Randleisten etc. geschmückt. Unter den ersteren nimmt eine über zwei Folios sich erstreckende Darstellung der Versammlung der Apostel zu Pfingsten die erste Stelle ein. Ihrem Stile nach steht sie den Produkten der Schule von Rheims nahe (Ebo- u. Hincmarevangeliare), ihr italienischer Ursprung wurde indes schon durch Ballerini (1757) und neuerdings durch Maassen (1870) außer Zweifel gestellt. Und zwar entstand sie höchst wahrscheinlich in einem der Klöster Oberitaliens, in denen eine ungemein rege Schreibtätigkeit herrschte; wissen wir doch, daß die Mönche von Novalese als sie im 10. Jahrhundert ihr Kloster verließen, sechstausend Handschriften mit sich nahmen, und daß der Archidiakon Pacificus der Kirche von Verona allein 203 Codices schenkte.

Jean Guiffrey bespricht Vitrys Buch über Michel Colombe und die französische Skulptur im 15. Jahrhundert. Die Bedeutung des großen Meisters als eines Abschließenden vielmehr denn eines Initiators wird darin deutlich am Charakter und Stil seiner Werke dargetan.

In den unsern Jahrgang abschließenden »Studien zu Correggio« spricht Adolfo Venturi die in dem eingangs unseres Berichtes angeführten Artikel Frizzonis dem Correggio zugeteilte Skizze zweier Putten im Besitze Piancastellis dem Meister ab und gibt sie Bernardo de' Gatti, der ihn oft sehr geschickt nachzuahmen wußte. Demselben Künstler teilt er auch die Trophäenskizze zu, die A. Strong unter den Zeichnungen aus Wiltonhouse reproduziert hat (Nr. 47), und sieht in beiden Skizzen Entwürfe zu seinen an den Kuppelpilastern der Madonna di Campagna in Piacenza ausgeführten Malereien. Zu vier anderen als Correggios bezeichneten Skizzen aus der Sammlung in Wiltonhouse (Nr. 35—38) hat Venturi die Entwürfe der Gestalten erkannt, die in S. Giovanni zu Parma die rechte Oberwand des Mittelschiffes zieren. Weder die Zeichnungen noch die Fresken sind von Correggio, sondern von einem Nachfolger, der ihm jedoch näher steht als alle übrigen. — Sodann publiziert Venturi hier zuerst in guten Aufnahmen die alttestamentarischen Gestalten, womit Correggio die Laibungen der Kuppelgurten von S. Giovanni geschmückt hat, ebenso auch die jugendlichen Idealfiguren an der gleichen Stelle der Domkuppel, die unter die vollendetsten Schöpfungen des Meisters zu zählen sind. Endlich gibt er Abbildungen der aus Pal. Strozzi-Fontanini in das Museum zu Reggio übertragenen Reste eines

al fresco ausgeführten Wandfrieses mit bacchischen und Triumphszenen, in deren Motiven sich Entlehnungen nach Mantegnas Triumphzug des Cäsar nachweisen lassen. Venturi teilt die in Rede stehenden Szenen der Spätzeit Correggios zu. Der schlechte Zustand, in den sie bei der Ablösung von der Mauer gerieten, und die nachherige fürchterliche Übermalung läßt allerdings nur schwer etwas von ihrer ursprünglichen Schönheit erkennen.

C. v. Fabriczy.

Mitteilungen über neue Forschungen.

Signorellis Pansbild in der Berliner Galerie erhält in Bezug auf die Quelle, aus der sein Gegenstand geschöpft sein könnte, durch einen Artikel von Roger E. Fry in The Monthly Review (Dez. 1902 S. 110—114) neue Beleuchtung. Nachdem er auf die Stelle bei Macrobius (Saturnalia I, 19) hingewiesen, die Pan bloß allgemein als »non silvarum dominum sed universae substantiae materialis dominatorem, cuius materiae vis universorum corporum, seu illa divina seu terrena sint, componit essentiam« bezeichnet, führt er folgende Charakteristik aus dem Kommentar des Servius zu Virgil (Buccolica II, 31) an, worin seine Erscheinung ganz so, wie sie Signorelli gemalt, dargestellt ist: Nam Pan deus est rusticus in naturae similitudinem formatus. Unde et Pan dictus est i. e. omne; habet enim cornua in radiorum solis et cornuum lunae similitudinem. Rubet eius facies ad aetheris imitationem. In putore nebridam habet stellatam, ad stellarum imaginem. Pars ejus inferior hispida est propter arbores, virgulta et feras. Caprinos pedes habet . . . fistulam septem calamorum habet . . . pedum habet, hoc est baculum recurvum . . . . quia hic totius naturae deus est, a poetis fingitur cum amore luctatus et ab eo victus, quia ut legimus: »Omnia vincit amor.« Ergo Pan, secundum fabulas, amasse Syringam nympham dicitur: quam cum sequeretur, illa in calamum conversa est, quem Pan ad solatium amoris incidit et sibi fistulam fecit. — Gibt uns die Hauptfigur des Signorellischen Gemäldes ein getreues Abbild des Serviusschen Pan und läßt sich in der nackten weiblichen Figur im linken Vordergrunde schon dem Attribute — einem Rohrstabe — nach, das sie in der Hand trägt, die Nymphe Syrinx, als Repräsentantin des weiblichen Prinzips in der Natur, wie sie uns Servius vorführt, erkennen, so finden wir dagegen bei ihm keine Erklärung für die übrigen vier männlichen Gestalten, die auf dem Gemälde Pan umgeben. Zunächst drängt sich die Deutung als vier Jahreszeiten auf — allein dafür sind die vier Figuren zu wenig charakteristisch unterschieden; überdies ist nicht erfindlich, weshalb der Herbst mit Pan so eifrig disputieren oder hadern sollte, wie er dies seiner Geste nach zu tun scheint. Fry schlägt nun vor, die fraglichen Gestalten als die vier Phasen der

Tätigkeit des menschlichen Lebens zu deuten, wie solche sich unter der Herrschaft Pans als höchsten Gottes gestalten würde. Die erste, in dem zu Füßen der Syrinx liegenden, entzückt zu ihr aufblickenden Jüngling repräsentiert, ist der Liebe geweiht; die zweite der Pflege ländlicher Künste — sie hat der Künstler in dem jungen Manne, der die Flöte bläst, dargestellt. Die dritte Phase — die der geistigen Tätigkeit — sehen wir in dem gereiften Manne vor uns, der sich diskutierend zu Pan wendet, und die vierte — der Greis zu äußerst rechts — soll das in Kontemplation und Rückerinnerung lebende Alter bedeuten. Für die beiden nackten Mädchengestalten im Mittelgrund links bliebe eine Deutung erst noch zu finden. *C. v. F.*

Das Marmorrelief der Krönung eines Kaisers in Museo Nazionale zu Florenz, zuerst von W. Bode (Cicerone [5]II, 330) als Arbeit aus der Nachfolge Andrea Pisanos in die Literatur eingeführt, sodann von Schmarsow für Luca della Robbia in Anspruch genommen, neuerdings von dem erstgenannten Kenner (Text zum Toskanawerk (S. 8) der Zeit und Richtung der florentinischen Kunst aus dem ersten Viertel des Quattrocento zugeteilt, wird in einem jüngst erschienenen Schriftchen J. Benv. Supinos (L'incoronazione di Ferdinando d'Aragona. Firenze, Seeber 1903, 8° 14 S.) für ein Werk Benedettos da Majano erklärt. Wir wissen aus Vasari, daß der Künstler in seinen letzten Lebensjahren mit einem großen Auftrag für die bildnerische Ausschmückung der Porta Capuana in Neapel beschäftigt war. Darin sollte auch die 1459 zu Barletta durch den Kardinal Orsini erfolgte Investiturkrönung Ferdinands ihre Darstellung finden (s. E. Bertaux, L'Arco d'Alfonso a Castel Nuovo im Arch. stor. per le provincie napoletane, Jahrg. 1900 S. 48). Nun finden sich in dem durch Baroni (La Parocchia di S. Martino a Maiano, Firenze 1875, pag. LXVIIff.) veröffentlichten Inventar des künstlerischen Nachlasses Benedettos in der Tat neben »1ª figura appartenente alla porta reale« und »1ª di braccia 3« auch »1ºre con un vescovo di braccia $2^1/_3$« verzeichnet, und in diesem letzteren Werke erkannte nun Supino das Hochrelief des Museo Nazionale. Außer der Übereinstimmung des angegebenen Maßes wird Supinos Annahme auch durch den Umstand gestützt, daß das fragliche Bildwerk nicht — wie bisher stets behauptet — vor Porta romana ausgegraben wurde, sondern aus der Villa des Bigallo bei S. Caterina all' Antella stammt, wo es seit jeher an einer Wand eingemauert war. Nun wissen wir ja aber, daß Benedetto für den Fall des Aussterbens seiner männlichen Nachkommenschaft die Compagnia del Bigallo zur Erbin einsetzte, und daß, als dieser Fall 1575 eintrat, die letztere auch in den Besitz seines künstlerischen Nachlasses gelangte. Wie dazumal zwei Stücke

dieses Nachlasses, nämlich die sitzende Madonna und der hl. Sebastian, durch Geschenk der Erbin an die Compagnia della Misericordia gelangten, wo sie sich noch heute befinden (s. Baroni a. a. O. S. 95), so wird bei gleicher Gelegenheit auch unser Relief in die Villa bei S. Caterina gelangt sein. Indem wir uns dem Gewichte dieser Gründe keineswegs verschließen, haben wir doch zwei Einwände zu machen: Wie erklärt es sich, daß auf dem Relief der König nicht als junger Mann von 35 Jahren, der er bei Gelegenheit der Krönung war, sondern als Greis dargestellt ist, dessen Züge überdies sehr wenig Ähnlichkeit mit seinen überlieferten Bildnissen zeigen? Und wie ist die archaistisch zu nennende Behandlung des Gewandes des Königs mit den fast anaglyphen Faltenzügen an dessen unterem Rande, mit der sonstigen Manier Benedettos in Einklang zu bringen? Denn, trotz der Versicherung Supinos, Ähnliches komme auch an andern Werken des Künstlers vor, haben wir uns bei ihrer daraufhin vorgenommenen Durchsicht davon nicht zu überzeugen vermocht.

C. v. F.

Das Grabmal Kaiser Heinrichs VII., oder richtiger gesagt, dessen heute im Camposanto zu Pisa aufgestellte Fragmente unterzieht Emile Bertaux einer Untersuchung, um daraufhin eine Rekonstruktion desselben vorzuschlagen (Le Mausolée de l'Empereur Henri VII in den Mélanges Paul Fabre, Paris 1902). Eine solche hatte für das nach wiederholter Umsetzung in Dome an seine jetzige Stelle gelangte Monument (s. Repertorium XVII, 384) schon J. B. Supino unternommen (s. Repert. XIX, 485), indem er die beiden seither als zur Domkanzel Giov. Pisanos gehörig geltenden Gruppen der »Pisa« und des »Heilands« mit den vier Evangelisten als Stützen des Sarkophags in Anspruch nahm, außerdem noch einige Einzelfiguren (die Verkündigungsgruppe und zwei Einzelgestalten, welch letztere schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts den Sarkophag des Erzbischofs Ricci flankieren) als dazu gehörig nachwies, im übrigen aber für die architektonische Umrahmung das von Tino da Camaino in seinen Neapler Grabmälern adoptierte Schema annahm. Dem widerspricht aber nicht nur die spätere Entstehung der letzteren, sondern die Tatsache, daß der Meister an seinen in Toskana z. T. nach dem Kaisergrab zu Pisa ausgeführten Denkmälern nirgends dieses Schema anwandte. Ferner sind die beiden oben erwähnten Gruppen als Stützen des Sarkophags viel zu hoch (2,40 m, während analoge Stützen an den Neapler Gräbern in der Höhe nicht über 1,40 m hinausgehen) und bringen in der Rekonstruktion Supinos die Verhältnisse des Monuments außer Rand und Band (s. Arch. stor. dell'Arte 1895 S. 185). Endlich — und dies ist ein Punkt, den Berteaux besonders betont — ist die Idee, den Heiland

als Träger der sterblichen Hülle des Kaisers dienen zu lassen, den Anschauungen des Mittelalters geradeswegs zuwiderlaufend. Auch ihrem Stil nach passen die vier Tugenden, die die »Pisa« umgeben, durchaus nicht zu Tinos ähnlichen Personifikationen an den Neapler Grabmälern; dagegen stimmen sowohl sie als die Heilandsgruppe in Formen und Ausdruck mit Giovanni Pisanos authentischen Arbeiten überein.

Zum Ausgangspunkt seines Restaurationsversuchs nun nimmt Bertaux eine von Supino nicht beachtete Gruppe von fünf Statuen im Camposanto, bestehend in einer gekrönten sitzenden größeren und vier zu ihren Seiten stehenden kleineren Figuren. Die auffallende Ähnlichkeit der ersteren mit der liegenden Statue Heinrichs VII., der letzteren (etwa seine Reichsbarone oder vornehmsten Ratgeber darstellend) mit den Apostelgestalten, die seinen Sarkophag zieren, läßt diese Arbeiten als ein Werk Tinos und seiner Gehilfen, ursprünglich für das Kaisergrab bestimmt, erscheinen. Fragen wir aber, wie die Gruppe am letzteren angebracht sein mochte, so gibt dafür Cellinos Grabmal des Cino da Pistoja einen Fingerzeig, hier ist der Sarkophag von einer Gruppe des von seinen Schülern umringten Lehrers gekrönt, während allerdings die liegende Statue des Toten fehlt. Diese aber, sowie überhaupt noch nähere Analogien für die ehemalige Anordnung des Pisaner Kaisergrabmals finden sich in zwei Denkmälern Süditaliens: denen des Grafen Enrico di Sanseverino († 1336) zu Teggiano und des Connetables Tomaso di Sanseverino († 1358) zu Mercato Sanseverino, beides Arbeiten toskanischer Bildhauer aus der Schule oder Werkstatt der Brüder Bertini, der Schöpfer des Grabmals von König Robert in S. Chiara zu Neapel († 1343). Bei beiden sehen wir über dem in dem einen Falle von einfachen Spiralsäulen, im andern von vier Engelsfiguren gestützten Sarkophag mit den Apostelgestalten, auf dem der Tote ruht, auf einer von Konsolen getragenen Platte bildnerische Freigruppen angeordnet: am Grabmal Enricos gruppieren sich um die größeren sitzenden Gestalten der Madonna und des hl. Patrons die knieenden Familienglieder; an dem Tomasos ist die sitzende große Figur desselben von den viel kleineren stehenden zweier Töchter und vier Söhne begleitet. Eine weitere architektonische Umrahmung ist bei beiden Monumenten nicht vorhanden. — Somit wäre Tino di Camaino der erste gewesen, der in das mittelalterliche Grabmal neben der Statue des Toten auf dem Sarkophage eine solche des Lebenden eingeführt hätte, umringt von andern Personen seiner Umgebung oder seiner Familie. *C. v. F.*

GEORG REIMER
VERLAG

BERLIN W. 35.
LÜTZOWSTR. 107-8.

RAPHAEL UND PINTURICCHIO IN SIENA

Eine kritische Studie von A. SCHMARSOW

Quart IV und 40 Seiten. Mit 11 Tafeln

Preis geheftet M. 12.50

BERNARDINO PINTURICCHIO IN ROM

Eine kritische Studie von A. SCHMARSOW

Quart VIII und 100 Seiten. Mit 6 Tafeln

Preis geheftet M. 20.—

MELOZZO DA FORLI

Ein Beitrag
zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert

Von A. SCHMARSOW

Quart VIII und 403 Seiten. Mit 27 Tafeln

Preis geheftet M. 100.—

DIE KUNSTGESCHICHTE an unseren Hochschulen

Von A. SCHMARSOW

Preis geheftet M. 2.40

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

INHALT.

Seite

Die Gotteshäuser von Meran, der alten Hauptstadt des Landes Tirol. Von *Franz Jacob Schmitt* 181

Due strambotti inediti per Antonio Vinciguerra e un ignoto ritratto di Vettor Carpaccio. Di *Arduino Colasanti* 198

Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre. Von *Constantin Winterberg.* (Fortsetzung) 204

Die Allegorie des Lebens und des Todes in der Gemäldegalerie des Germanischen Museums. Von *Ludwig Lorenz* 219

Zur Geschichte der Plastik Schlesiens von ca. 1550—1720. Von *Berthold Haendcke* 223

Ein kleiner Beitrag zur Dürerforschung. *Campbell Dodgson* 236

Literaturbericht.

Les Trésors d'art en Russie. Publication mensuelle illustrée de la Société Impériale d'Encouragement des Beaux-Arts en Russie. Directeur: M. Alexandre Benois. *James v. Schmidt* 237

Otto Buchner. Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen, mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. *Dehio* 246

Paul Vitry. Michel Colombe et la sculpture française de son temps. *Dehio* 247

L'Arte Periodico dell' arte medioevale e moderna, e d'arte applicata all' industria, diretto da Adolfo Venturi. *C. v. Fabriczy* 252

Mitteilungen über neue Forschungen.

Signorellis Pansbild in der Berliner Galerie. *C. v. F.* 261

Das Marmorrelief der Krönung eines Kaisers in Museo Nazionale zu Florenz. *C. v. F.* 262

Das Grabmal Kaiser Heinrichs VII. *C. v. F.* 263

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C, K. Nationalgalerie

zu adressieren.